GEORGES DIDI-HUBERMAN

A imagem sobrevivente

História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg

CONTRAPONTO

Título original: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*

Contraponto Editora Ltda.
Avenida Franklin Roosevelt 23 / 1405
Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20021-120
Telefax: (21) 2544-0206 / 2215-6148
Site: www.contrapontoeditora.com.br
E-mail: contato@contrapontoeditora.com.br

Museu de Arte do Rio (MAR)
Praça Mauá 5
Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20081-240
Tel.: (21) 2203-1235
Site: www.museudeartedorio.org.br
E-mail: info@museudeartedorio.org.br

Coordenação editorial e preparação de originais: Cesar Benjamin
Revisão tipográfica: Gilson Baptista Soares
Capa e projeto gráfico: Aline Paiva e Andréia Resende
Diagramação: Regina Ferraz

Coleção dirigida por Tadeu Capistrano
ESCOLA DE BELAS ARTES / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

1ª edição: abril de 2013
Tiragem: 2.000 exemplares

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

D553i Didi-Huberman, Georges, 1953-
A imagem sobrevivente : história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg / Georges Didi-Huberman ; tradução Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro : Contraponto, 2013.
506 p. : il. ; 24,7 cm (ArteFíssil ; 5)

Tradução de: L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7866-079-6

1. Warburg, Aby, 1866-1929. 2. Arte e filosofia. I. Título. II. Série.

13-1516 CDD: 701
CDU: 7.01

Sumário

"Full fathom five thy father lies,
Of his bones are coral made:
Those are pearls that were his eyes,
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange..."

"Teu pai está a cinco braças.
Dos ossos nasceu coral,
dos olhos, pérolas baças.
Tudo nele é perenal;
mas em algo peregrino
transforma-o o mar de contínuo."

W. Shakespeare, *A tempestade*, Ato 1, Cena 2
(trad. Carlos Alberto Nunes)

"Vom Einfluss der Antike.
Diese Geschichte is märchenhaft
to vertellen [sic]
Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene."

"Da influência do Antigo.
Esta história é fabulosa
para contar.
História de fantasmas para gente grande."

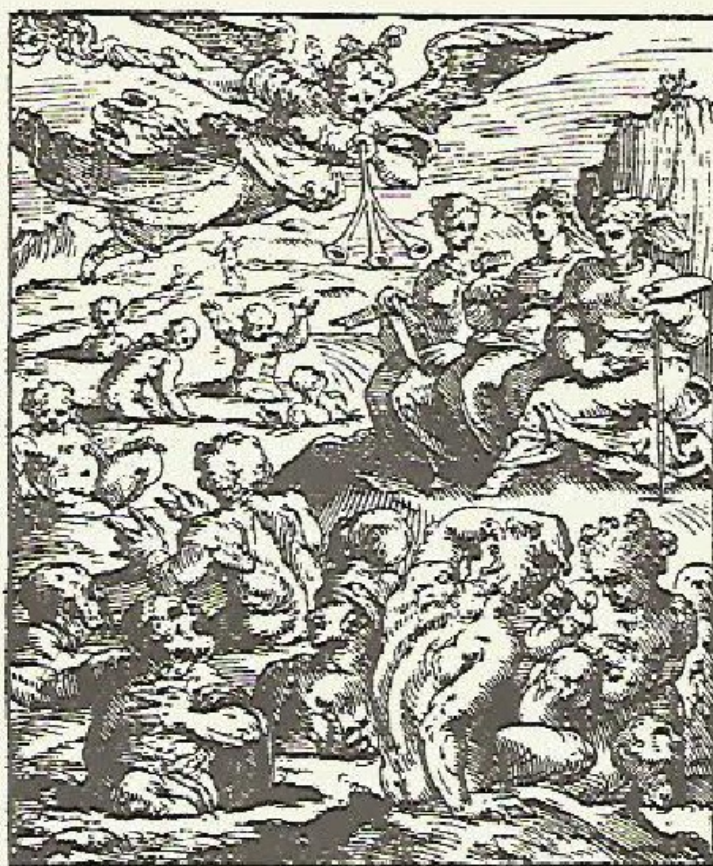
A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe* II
(2 de julho de 1929), p. 3.

I. A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impurezas do tempo

A arte morre, a arte renasce:
a história recomeça (de Vasari a Winckelmann)

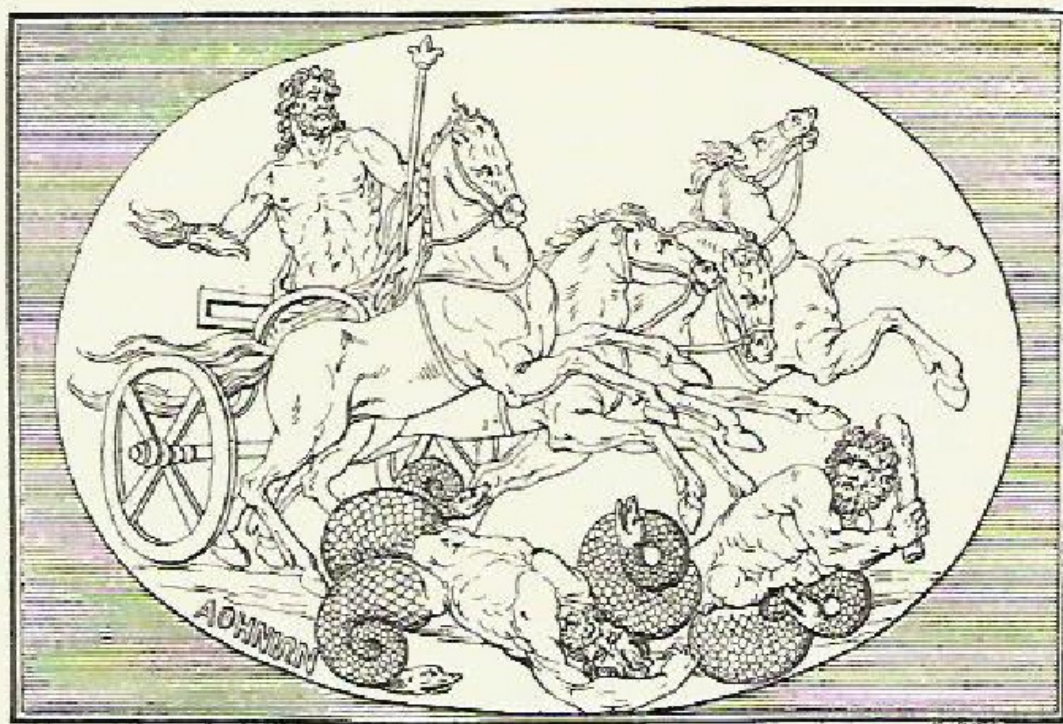
Podemos perguntar-nos se a história da arte – a ordem do discurso assim denominado, a *Kunstgeschichte* – realmente "nasceu" um dia. Digamos, pelo menos, que ela *nunca nasceu uma vez só*, em uma ou até duas ocasiões que marcassem "datas de nascimento" ou pontos identificáveis no *continuum* cronológico. Por trás do ano 77 e da epístola dedicatória da *História natural* de Plínio, o Velho já se perfila, como sabemos, toda uma tradição historiográfica grega.[1] Por trás do ano 1550 e da dedicatória das *Vidas* de Vasari perfila-se também, e sedimenta-se, toda uma tradição de crônicas ou elogios compostos para os *uomini illustri* de cidades como Florença.[2]

Arriscamos isto: o discurso histórico não "nasce" nunca. Sempre recomeça. Constatamos isto: a história da arte – a disciplina assim denominada – *recomeça vez após outra*. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo. Foi exatamente o que se passou no século XVI, quando Vasari baseou toda a sua empreitada histórica e estética na constatação de uma morte da arte antiga: *voracità del tempo*, escreveu ele no proêmio de seu livro, antes de apontar a Idade Média como a grande culpada por esse processo de esquecimento. Mas, como sabemos, essa morte teria sido "salva", milagrosamente redimida ou resgatada por um longo movimento de *rinascità* que, *grosso modo*, começou com Giotto e culminou com Michelangelo, reconhecido como o grande gênio desse processo de rememoração ou ressurreição.[3] A partir daí – a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto – parece ter podido existir algo a que se chama "história da arte"[4] (fig. 1).

Dois séculos depois, tudo recomeçou (com algumas diferenças substanciais, é claro): num contexto que já não era o do Renascimento "humanista", mas o da restauração "neoclássica", Winckelmann *inventou a história da arte* (fig. 2). Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra "história". História da arte como proveniente dessa era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas – em primeiro lugar o hegelianismo – e das ciências "positivas" em que Michel Foucault viu em ação dois princípios epistêmicos concomitantes, o da *analogia* e o da *sucessão*: os fenômenos sistematicamente apreendidos conforme suas homologias, e estas, por conseguinte, interpretadas como as "formas depositadas e fixas de uma sucessão que avança de analogia

1. Giorgio Vasari, prancha do frontispício de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florença, 1568. Xilogravura (detalhe).

em analogia".[5] Winckelmann – que, infelizmente, Foucault não comenta – representaria, no campo da cultura e da beleza, a virada epistemológica de um pensamento sobre a *arte* para a era – autêntica, já "científica" – da *história*.[6]

A história de que se trata já era "moderna", já era "científica", no sentido de ultrapassar a simples *crônica* de tipo pliniano ou vasariano. Visava a algo mais fundamental, que Quatremère de Quincy viria a descrever bem, em seu elogio a Winckelmann, como uma *análise dos tempos*:

> O douto Winckelmann foi o primeiro a trazer o verdadeiro espírito de observação para este estudo; foi o primeiro a se permitir decompor a Antiguidade, analisar os tempos, os povos, as escolas, os estilos, as nuances de estilo; foi o primeiro a desbravar os caminhos e fixar os marcos nessa terra incógnita; foi o primeiro que, ao classificar as épocas, abordou a história dos monumentos, comparou os monumentos entre si e descobriu características seguras, princípios de crítica e um método que, retificando uma profusão de erros, preparou a descoberta de uma profusão de verdades. Regres-

2. Johann J. Winckelmann, prancha do frontispício de *Geschichte der Kunst des Alterthums* II, Dresden, 1764.

sando enfim da análise para a síntese, conseguiu formar um corpo com o que não passava de um amontoado de destroços.[7]

A imagem é significativa: enquanto os "amontoados de destroços" continuavam a se espalhar pelos solos e subsolos da Itália e da Grécia, Winckelmann, em 1764, publicou um livro – sua grande *História da arte entre os antigos* – que, segundo a expressão de Quatremère, "formou um corpo" com esse material disperso. Um corpo: uma reunião orgânica de objetos cuja anatomia e fisiologia seriam como que a reunião dos estilos artísticos e sua lei biológica de funcionamento, ou seja, de evolução. E também um corpo: um *corpus* de conhecimentos, um *organon* de princípios. Ou até um "corpo de doutrina". Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples *curiosidade* dos antiquários, algo como um *método histórico*.[8] Desse ponto em diante, o historiador da arte já não se contentou em colecionar e admirar seus objetos: como escreveu Quatremère, ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou, "voltou da análise para a síntese", a fim de "descobrir as características seguras" que dariam a qualquer *analogia* sua lei de *sucessão*. Foi assim que a história da arte se constituiu como "corpo", como saber metódico e como uma verdadeira "análise dos tempos".

A maioria dos comentaristas mostrou-se sensível ao aspecto metódico ou doutrinal dessa constituição. Winckelmann fundou uma história da arte menos pelo que descobriu do que pelo que construiu. É insuficiente fazer com que se sucedam o Winckelmann "crítico estético" das *Reflexões sobre a imitação das obras gregas* e o Winckelmann "historiador" da *História da arte entre os antigos*:[9] não há dúvida de que a "crise estética" do Iluminismo entrou em ação até na maneira como ele teve de recolher seu material arqueológico de base.[10]

Nas exegeses dessa obra também sentimos certo incômodo teórico ligado à figura contraditória que representaria, por um lado, o fundador de uma *história* e, por outro, o zelador de uma *doutrina* estética. Não convém dizer apenas que essa contradição "é só aparente".[11] É preciso dizer que ela é constitutiva. Como bem mostrou Alex Potts, a *História da arte entre os antigos* fundou a perspectiva moderna do conhecimento sobre as artes visuais por meio de uma série de paradoxos em que, constantemente, a posição histórica é tecida por postulados "eternos", ou, inversamente, em que as concepções gerais são abaladas por sua própria historicização.[12] Longe de deslegitimar a iniciativa histórica instaurada – nisso só um historiador positivista ou ingênuo acreditaria, imaginando uma história que extraísse seus pressupostos apenas de seus próprios objetos de estudo –, essas contradições fundaram-na, literalmente.

Como compreender essa trama de paradoxos? Parece-me insuficiente ou até impossível separar, em Winckelmann, "níveis de inteligibilidade" tão diferentes que viessem a formar, no fim, uma grande polaridade contraditória: de um lado, a doutrina estética, a norma intemporal; de outro, a prática histórica, a "análise dos tempos". Essa divisão, tomada ao pé da letra, acabaria tornando incompreensível a própria expressão "história da arte". Pelo menos é sensível o caráter eminentemente problemático dessa expressão: que concepção da arte ela admite que se faça história? E que concepção da história ela admite que apliquemos às obras de arte? Trata-se de um problema árduo, porque tudo se sustenta, porque uma tomada de posição quanto a um único elemento incita a uma tomada de posição quanto a todos os demais: não há história da arte sem uma filosofia da história – ainda que espontânea, impensada – e sem uma escolha de *modelos temporais*; não há história da arte sem uma filosofia da arte e sem uma escolha de *modelos estéticos*. Há que se tentar identificar de que modo, em Winckelmann, esses dois tipos de modelos trabalham juntos. O que talvez seja um modo de vir a compreender melhor a dedicatória colocada no final do prólogo da *História da arte entre os antigos* – "Esta história da arte, eu a dedico à arte e ao tempo" –, cujo caráter quase tautológico preserva, aos olhos do leitor, uma espécie de mistério.[13]

* * *

Os livros, muitas vezes, são dedicados aos mortos. Inicialmente, Winckelmann dedicou sua *História da arte* à arte antiga, pois, a seu ver, fazia muito tempo que a arte antiga havia morrido. Do mesmo modo, dedicou seu livro ao tempo, pois, a seu ver, o historiador era aquele que caminhava no tempo das coisas passadas, isto é, das coisas falecidas. Ora, o que acontece no outro extremo do livro, após algumas centenas de páginas em que a arte antiga nos é rememorada, reconstruída – no sentido psíquico do termo –, reposta numa narrativa? Uma espécie de fecho do circuito depressivo num sentimento de perda irreparável e numa suspeita terrível: será que isso cuja história acaba de ser contada não resulta, simplesmente, de uma ilusão fantasiosa, pela qual esse sentimento ou a própria perda correm o risco de nos haver enganado?

> Embora, ao refletir sobre a destruição da arte, eu tenha sentido o mesmo desprazer que experimentaria um homem que, ao escrever a história de seu país, se visse obrigado a descrever o panorama de sua ruína após havê-la testemunhado, não pude me impedir de acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar. Assim, uma amante em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebata o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado [*das Bild des Geliebten*]. Tal como essa amante, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios [*Schattenriss (...) unserer Wünsche*], mas a perda dele aumenta nossos desejos, e contemplamos suas cópias [*Kopien*] com mais atenção do que faríamos com os originais [*Urbilder*], se estivessem em nosso poder. Quanto a isso, muitas vezes ficamos na situação dos que, convencidos da existência de fantasmas [*Gespenster*], imaginam ver alguma coisa onde não há nada [*wo nichts ist*].[14]

Página atemorizante – sua beleza e sua poesia atemorizam – e radical. Se a história da arte recomeça nessa página, ela se define como tendo por objeto um objeto decaído, desaparecido, enterrado. A arte antiga – a arte absolutamente bela – reluz, pois, em seu primeiro historiador moderno por uma "ausência categórica".[15] Os próprios gregos, ao menos na suposição de Winckelmann, nunca fizeram a história "viva" de sua arte. Essa história começa, revela sua primeira necessidade, no exato momento em que seu objeto é pensado como objeto morto. Tal história será vivida, portanto, como um trabalho do luto (*História da arte entre os antigos*, trabalho do luto da arte antiga) e uma evocação sem esperança da coisa perdida. Insistimos desde logo neste ponto: os fantasmas de que Winckelmann fala jamais serão "convocados" ou

mesmo "invocados" como forças – ainda – atuantes. Não serão o equivalente a "nada" existente ou atual [*nichts ist*]. Representam apenas nossa ilusão de óptica, o tempo vivenciado de nosso luto. Sua existência (ainda que espectral), sua sobrevivência ou sua reaparição simplesmente não serão contempladas.

Assim seria, pois, o historiador moderno: alguém que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva. Não acredita em fantasmas (em breve, no correr do século XIX, já não acreditará senão em "fatos"). É pessimista e usa com frequência a palavra *Untergang*, que significa declínio ou decadência. De fato, toda a sua iniciativa parece organizar-se segundo o esquema temporal de *grandeza e decadência*.[16] Com certeza, seria preciso ressituar a empreitada winckelmanniana no contexto de um "pessimismo histórico" característico do século XVIII.[17] Ou destacar até que ponto as ideias de Winckelmann podem haver inspirado, no domínio estético, inúmeros escritos nostálgicos sobre a "decadência da arte" ou o "vandalismo revolucionário" ligado às sucessivas destruições de obras-primas da Antiguidade.[18] O modelo temporal *grandeza e decadência* revelou-se tão pregnante, que ainda informaria a definição da história da arte tal como podemos encontrá-la, por exemplo, na *Real-Encyclopädie* de Brockhaus: "A história da arte é a representação da origem, do desenvolvimento, da grandeza e da decadência das belas-artes."[19] Winckelmann não dissera outra coisa:

> O objeto de uma história ponderada da arte é remontar à sua origem [*Ursprung*], acompanhar seus progressos [*Wachstum*] e variações [*Veränderung*] até sua perfeição, e marcar sua decadência [*Untergang*] e queda [*Fall*] até sua extinção (...).[20]

Esse esquema temporal corresponde, se prestarmos atenção, a dois tipos de modelos teóricos. O primeiro é um *modelo natural* e, mais particularmente, biológico. Na frase de Winckelmann, a palavra *Wachstum* deve ser entendida como o "crescimento" vegetal ou animal, e a palavra *Veränderung* também assume a conotação vitalista implicada em toda ideia de "mutação". No fundo, o que Winckelmann entende por *história da arte* não está muito distante de uma *história natural*: sabe-se que ele leu a de Plínio, é claro, mas também a de Buffon; assim como leu o tratado fisiológico de J. G. Krüger e o manual de medicina de Allen, e quis, um dia – é o que nos informa uma carta de dezembro de 1763 –, passar dos "estudos sobre a Arte" para os "estudos sobre a Natureza".[21] De tudo isso, Winckelmann deve ter tirado uma concepção da ciência histórica que se articulava não apenas com os problemas de classificação típicos da epistemologia do Iluminismo, mas também com um esquema temporal obviamente biomórfico, estendido entre progresso e declínio, nascimento e decadência, vida e morte.

A outra face dessa configuração teórica é mais conhecida: é um *modelo ideal* e, mais particularmente, metafísico. Ele se entende muito bem, portanto, com a "ausência" categórica de seu objeto: pensemos na célebre formulação de Sólon – o *to ti en einai* citado por Aristóteles – que postula a morte prévia daquilo de que se quer enunciar a verdade, ou melhor, a "quididade".[22] Nesse sentido, poderíamos dizer que o desaparecimento da arte antiga funda o discurso histórico que fala de sua quididade última. Segundo Winckelmann, portanto, a história da arte não se contenta em descrever, classificar e datar. Ali onde Quatremère de Quincy fala de um simples movimento de retorno "da análise para a síntese" Winckelmann radicalizaria sua posição, ele mesmo, do ponto de vista filosófico: a história da arte [*die Geschichte der Kunst*] deve ser escrita a fim de que seja explicitada a essência da arte [*das Wesen der Kunst*].

> A história da arte entre os antigos, que ofereço ao público, não é uma simples narrativa cronológica das revoluções por que ela passou. Tomo a palavra "história" [*Geschichte*] na significação mais extensa que há na língua grega, sendo meu objetivo oferecer o resumo de um sistema [*Lehrgebäude*] de arte. (...) A história da arte [*die Geschichte der Kunst*], no sentido mais estrito, é a história do destino que ela vivenciou em relação às diferentes circunstâncias das épocas, principalmente entre os gregos e os romanos. Neste livro, porém, eu me propus como objetivo sobretudo discutir a própria essência da arte [*das Wesen der Kunst*].[23]

Ao ler esse texto, compreende-se que a historicidade da arte, tal como contemplada por Winckelmann, não emerja exatamente, como é comum supor-se, "de um compromisso que permitiria o historiador encontrar um campo no interior ou à margem da norma".[24] Falar dessa maneira é dar um crédito excessivo ao lugar do discurso histórico como tal. É imaginar que uma história só se torne normativa ao sair dela mesma, ao forçar sua neutralidade filosófica "natural", ao trair, em suma, sua modéstia "natural", diante de puros e simples fatos da observação. É desconhecer que a norma é interna à própria narrativa, ou à mais simples descrição ou menção de um fenômeno que o historiador considere digno de ser preservado. A narrativa histórica, nem é preciso dizer, é sempre precedida, condicionada por uma norma teórica sobre a "essência" de seu objeto. A história da arte é condicionada, portanto, pela *norma estética* na qual se decidem os "bons objetos" de sua narrativa, esses "belos objetos" cuja reunião formará, no final, algo como uma *essência da arte*.

Winckelmann tem razão, portanto, em reivindicar sua história como um "sistema" [*Lehrgebäude*], no sentido filosófico e doutrinal da palavra. Em graus diferentes, sua empreitada faz eco às de um Montesquieu, um Vico, um

Gibbon ou um Condillac.[25] Essa condição da história winckelmanniana, aliás, foi perfeitamente reconhecida no século XVIII: Herder escreveu que "Winckelmann, com toda a certeza, propôs esse sistema [*Lehrgebäude*] grandioso, verdadeiro, eterno" como a empreitada quase platônica de uma "análise referente ao geral, à essência da beleza".[26] Como pensador da historicidade, Herder não tardou a indagar: "Será esse o objetivo da história? O objetivo de uma história da arte? Não haverá outras formas possíveis de história?" Mas ele reconheceu de bom grado a necessidade de uma história da arte que, além das *coleções históricas* de Plínio, Pausânias ou Filóstrato, tivesse fundamentação teórica: o que ele chamou, acompanhando Winckelmann, de *sistema histórico*.[27]

Ou de "construção ideal".[28] Ideal no sentido de ter sido inicialmente concebida para se harmonizar com o princípio metafísico por excelência, com o *ideal de beleza*, essa "essência da arte" que os grandes artistas da Antiguidade souberam pôr em prática. O "belo ideal", como se sabe, constitui o ponto cardinal de todo o sistema histórico winckelmanniano, bem como da estética neoclássica em geral.[29] Ele fornece a essência e, portanto, a norma. A história da arte é apenas a história de seu desenvolvimento e de seu declínio. Ele parece confirmar a filiação secular do pensamento estético à corrente filosófica do idealismo.[30]

A palavra "ideal" sugere que a essência – aqui, a essência da arte – é um *modelo*: um modelo *a alcançar*, conforme o "imperativo categórico" da beleza clássica; um modelo, porém, dado como *inatingível* como tal. É muito significativo que o capítulo dedicado por Winckelmann à "essência da arte" seja mais consagrado aos desvios que nosso espírito tem que fazer para se recordar da beleza ideal das estátuas gregas:

> Como o primeiro capítulo deste livro é apenas uma introdução, passo agora, depois destas observações preliminares, à própria essência da arte. (...) Transporto-me em espírito, portanto, para o estádio de Olímpia. Lá diviso as estátuas de atletas de todas as idades, carros de bronze com dois e quatro cavalos, encimados pela imagem do vencedor. Lá meus olhos são atingidos por uma multidão de obras-primas! Quantas vezes minha imaginação não se entrega a esse sonho prazeroso? (...) Que me seja permitido fazer essa viagem imaginária à Élida, não como uma simples imagem poética, mas como uma contemplação real dos objetos. E, de fato, esta ficção adquire uma espécie de realidade quando represento para mim mesmo, como existentes, as estátuas e os quadros cujas descrições os antigos nos deixaram.[31]

Eis a estranheza: o ideal é apreendido, é reconhecido através de uma "contemplação real dos objetos", como escreve Winckelmann. Porém não através

de uma contemplação dos objetos reais. Estes desapareceram, foram substituídos por cópias mais tardias. Restam apenas as mediações do espírito, em busca desse ponto fora do tempo que é o ideal. E, no entanto, a mais necessária dessas mediações – a que é reconstituição textual, restauração ideal – será realmente denominada *história da arte*. Uma história da arte que é serva da Ideia, apresentada como a descrição das transformações, grandezas e decadências da *norma da arte*: "natureza bela", "contorno nobre", "arquétipo espiritual" no desenho dos corpos femininos, drapejados elegantes, e por aí vai.[32] A *História da arte entre os antigos* se tece, evidentemente, com constantes apelos de retorno à estética proposta, uns dez anos antes, nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas*.

Eis que nosso inventor da história da arte, nosso homem enlutado por seu objeto – pois que ele chora a morte das belezas antigas –, eis que nosso esteta de espírito sistematizador, nosso historiador que não acredita em fantasmas, põe-se paradoxalmente a construir os objetos ausentes de seu relato – ou, acredita ele, de sua ciência – "representando-os para si mesmo como se eles existissem", com base em velhas descrições gregas e latinas a que ele se vê obrigado a dar crédito. Ei-lo, enfim, a nos assestar a "essência da arte": elogio por princípio do "bom gosto" [*der gute Geschmack*], rejeição absoluta de "qualquer deformação do corpo", numa passagem espantosa das *Reflexões* em que ele expressa seu horror às "doenças venéreas e [ao] raquitismo decorrente delas", esses males que ele supunha desconhecidos dos gregos antigos.[33] Como se essas coisas estivessem ligadas por uma obscura patologia comum, Winckelmann exprime com igual radicalismo sua rejeição do *páthos*, essa doença da alma que deforma os corpos e, portanto, estraga o *ideal*, que pressupõe a calma da grandeza e da nobreza de espírito:

> Quanto mais calma é a postura do corpo, mais ela é capaz de exprimir o verdadeiro caráter da alma: em todas as posições que se afastam muito do repouso a alma não se acha no estado que lhe é próprio, mas se encontra num estado de violência e coerção. Nesses estados de paixão violenta ela se reconhece mais facilmente, mas, em contrapartida, é no estado de repouso e harmonia que ela é grande e nobre.[34]

O que fora proposto nas *Reflexões* como um postulado geral seria reconduzido, na *História da arte*, para o plano específico da arte grega. Em vez de dizer "é preciso" (ponto de vista da norma), Winckelmann contenta-se desde então em escrever que os gregos "tinham o costume de". O ponto de vista é "histórico", por certo. Mas é a mesma essência que se exprime, ou, eu deveria dizer, que se declara nele:

Num e noutro sentido, a expressão muda os traços do rosto e a disposição do corpo; altera, por conseguinte, as formas que constituem a beleza. Ora, *quanto maior é essa alteração, mais ela é prejudicial à beleza. Segundo esta* consideração, tinha-se o costume de observar, como uma das máximas fundamentais da arte, a imposição de uma postura tranquila às figuras, porque, segundo a opinião de Platão, o repouso da alma era visto como um estado intermediário entre o prazer e a dor. Por isso é que a tranquilidade é a situação mais conveniente à beleza, tal como o é ao mar: a experiência mostra que os homens mais belos têm, comumente, as maneiras mais suaves e o melhor caráter. (...) Além disso, a serenidade no homem e nos animais é um estado que nos permite examinar e conhecer a natureza e as qualidades deles: é por isso que só descobrimos o fundo dos rios e do mar quando a água está calma e sem agitação. Decorre desta observação, portanto, que é somente na calma que o artista pode conseguir transmitir a essência mesma da arte [*das Wesen der Kunst*].[35]

* * *

Basta esta entrada no assunto, ao que me parece, para captarmos a natureza eminentemente problemática do momento de pensamento representado pela *História da arte entre os antigos* e por sua herança. No livro elabora-se um sistema, porém este falha constantemente na hora de se fechar: toda vez que são afirmadas uma tese ou uma resolução teórica, a contradição não tarda a surgir. Assim, Winckelmann reivindica a história da arte contra os simples julgamentos calcados no gosto, mas a norma estética não para de embasar cada passo de sua narrativa histórica. Assim, ele reivindica a história como uma objetivação racional dos "restos" do passado, porém uma subjetivação poderosa – "transporto-me em espírito para o estádio de Olímpia" – não para de guiar sua escrita douta. A história da arte promovida por Winckelmann oscila o tempo todo entre a essência e o devir. Nela, o passado histórico é inventado e descoberto na mesma medida.

Que fazer com essa evidência? Dizem, desde Quatremère de Quincy, e se diz até hoje, que Winckelmann inventou a história da arte, no sentido moderno da expressão. Não haverá nisso mais uma contradição? Será que o sociólogo das imagens, o iconólogo, o arqueólogo que utiliza o microscópio eletrônico ou o conservador de museu familiarizado com análises espectrométricas ainda se embaraçam com esses problemas filosóficos? O estatuto da história da arte como disciplina "científica" parece tão sólido, que já não vemos com clareza de que herança seríamos devedores em tal mundo de pensamento. Mas é comum ignorar-se até mesmo a herança de que se é deposi-

tário. Que nó de problemas essa *História da arte entre os antigos* continua a nos oferecer?

Trata-se de um nó tríplice, um nó três vezes atado, que o próprio título de Winckelmann induz e impõe: nó da *história* (como podemos construí-la, escrevê-la?), nó da *arte* (como podemos distingui-la, olhá-la?) e nó da Antiguidade (como podemos rememorá-la, restabelecê-la?). O "sistema" de Winckelmann decerto não é filosófico no sentido estrito e, por conseguinte, não pode identificar-se com algo como uma construção dialética. Mas existe uma noção capital, uma palavra que mantém unidas as três laçadas do nó. Palavra mágica, de certo modo: resolve todas as contradições, ou melhor, faz com que passem despercebidas. É a palavra *imitação*. Ela constitui a mola mestra, a dobradiça, o eixo graças ao qual todas as diferenças se unem, todos os abismos são transpostos.

Na conclusão de seu livro, citada acima,[36] Winckelmann pareceu cavar um abismo: abismo depressivo, ligado à perda da arte antiga e ao retorno impossível desse "objeto amado", abismo separando o luto do desejo [*Wunsch*], abismo separando os "originais" [*Urbilder*] da estatuária grega e suas "cópias" romanas [*Kopien*]. Mas, em outros pontos de sua obra – a começar pelas *Reflexões*, é claro –, a *imitação* lança uma ponte sobre esses abismos. A imitação dos antigos, praticada pelo artista neoclássico, tem por virtude reanimar o desejo para além do luto. Cria um vínculo entre o original e a cópia, de tal sorte que o *ideal*, a "essência da arte", pode como que reviver, atravessar o tempo. É graças à imitação que a "ausência categórica" da arte grega, segundo a expressão de Alex Potts, torna-se capaz de um renascimento, ou até de uma "presença intensa".[37]

Pois é justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz "reviver uma origem perdida"[38] e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal. Ali onde a vertente depressiva da história winckelmanniana fazia da arte grega um *objeto de luto*, impossível de atingir – "já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios"[39] –, uma vertente maníaca, se me atrevo a dizê-lo, fará dessa arte um *ideal a capturar*, o imperativo categórico da "essência da arte", o único capaz de permitir a *imitação dos antigos*. Imitação, como bem sabemos, é um conceito altamente paradoxal. Mas seu paradoxo é justamente o que permitiu a Winckelmann a famosa pirueta: "Para nós, o único meio de nos tornarmos grandes, e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos."[40]

Foi uma façanha considerável, e suas consequências também o seriam. Tocaram na própria estrutura, na arquitetura temporal de toda essa iniciativa: a

história da arte construída por Winckelmann acabaria reduzindo o *tempo natural* da *Veränderung* ao *tempo ideal* da *Wesen der Kunst*. Foi um modo de possibilitar a coexistência do esquema "vida e morte", "grandeza e decadência", com o projeto intelectual de um "renascimento" ou uma restauração "neoclássicos". Insistimos no elemento crucial desse esforço hercúleo: a *imitação* só permitia esse *renascimento* imitando o *ideal*. Como não reconhecer aí, reconfiguradas, mas renovadas, as três "palavras mágicas" fundamentais do idealismo vasariano?[41] Como não reconhecer, na redução do tempo *natural* ao tempo *ideal*, o que cria a própria ambivalência do conceito humanista de imitação? Por outro lado, teria sido possível a imitação *moderna* dos antigos *inimitáveis* sem o meio-termo que constitui, para o próprio Winckelmann, a imitação *renascentista* – por Rafael, em primeiro lugar – desses mesmos antigos?

O que era nó (a solução se atrapalha) torna-se então fechamento (a solução se impõe). O nó da Antiguidade se desfaz ao se trazer de volta uma noção de ideal; o nó da arte se desfaz ao se resgatar uma ideia de imitação; o nó da história se desfaz ao se resgatar uma ideia de Renascimento. Assim já fora construída a história humanista de Vasari. Assim recomeçou a história neoclássica de Winckelmann. Mas refaçamos a pergunta de Herder: "Será esse o objetivo da história? O objetivo de uma história da arte? Não haverá outras formas possíveis de história?"[42]

Precisemos os desafios atuais da pergunta, diante de uma herança winckelmanniana tão unanimemente reivindicada. Primeiro, quanto à "análise dos tempos": não haveria um tempo das imagens que não fosse "vida e morte" nem "grandeza e decadência", tampouco esse "Renascimento" ideal cujos valores de uso os historiadores não param de transformar para seus próprios fins? Não haveria um *tempo para os fantasmas*, uma reaparição das imagens, uma "sobrevivência" [*Nachleben*] que não estivesse submetida ao modelo de transmissão pressuposto pela "imitação" [*Nachahmung*] das obras antigas por obras mais recentes? Não haveria um *tempo para a memória* das imagens – um obscuro jogo entre o recalcado e seu eterno retorno – que não fosse o proposto por essa história da arte, por essa narrativa? E, quanto à arte em si: não haveria um "corpo" de imagens que escapasse às classificações instauradas no século XVIII? Não haveria um tipo de semelhança que não fosse o imposto pela "imitação do ideal", com a rejeição do *páthos* que ela pressupõe em Winckelmann? Não haveria um *tempo para os sintomas* na história das imagens da arte? Terá essa história realmente "nascido" algum dia?

Warburg, nosso fantasma

Um século e meio depois de Winckelmann compor sua monumental *História da arte entre os antigos*, Aby Warburg publicou, não em Dresden, mas em Hamburgo, um texto minúsculo – na verdade, o resumo de uma conferência em cinco páginas e meia – sobre "Dürer e a Antiguidade italiana".[43] A imagem que abria esse texto não era a de uma ressurreição cristã, como em Vasari (fig. 1), nem a de uma glória olímpica, como em Winckelmann (fig. 2), mas a de um despedaçamento humano, passional, violento, cristalizado em seu momento de intensidade física (fig. 3).

A dissimetria entre esses momentos do pensamento sobre a história, a arte e a Antiguidade parece bastante radical. Em seu texto curto – que ocupa menos espaço que uma única *Vida* de Vasari –, tal como em toda a sua obra publicada – que ocupa menos espaço do que a simples *História da arte* –, Warburg decompôs, desconstruiu sub-repticiamente todos os modelos epistêmicos em uso na história da arte vasariana e winckelmanniana. Desconstruiu, por conseguinte, o que a atual história da arte ainda toma por seu momento iniciático.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de "vida e morte", "grandeza e decadência", por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das "renascenças", das "boas imitações" e das "serenas belezas" antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, "sobrevivências", remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal de que falo era um *modelo psíquico*, no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria um retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão.

3. Albrecht Dürer, *A morte de Orfeu*, 1494. Tinta sobre papel. Hamburgo, Kunsthalle. Foto: Instituto Warburg.

Tudo isso fala de forma muito abrupta e muito sucinta, admito. Será preciso tornar a partir do começo para construir essa hipótese de leitura. Mas uma coisa era preciso dizer de imediato: com Warburg, a ideia de arte e a ideia de história passaram por uma reviravolta decisiva. Depois dele, já não estamos *diante da imagem* e *diante do tempo*, como antes. Todavia, a história da arte com ele não "começa", no sentido de uma refundação sistemática que talvez tivéssemos o direito de esperar. Com ele, a história da arte se inquieta sem cessar, *a história da arte se perturba*, o que é um modo de dizer, se nos lem-

brarmos da lição benjaminiana, que ela toca numa origem. A história da arte segundo Warburg é justamente o contrário de um começo absoluto, de uma tábula rasa: é, antes, um turbilhão no rio da disciplina, um turbilhão – um *momento-agitador* – depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado.

Mas essa mesma profundidade parece difícil de transparecer ainda hoje. Tentei em outro trabalho caracterizar certas linhas de tensão que, na história da disciplina e em seu estado atual, puderam criar obstáculo ao reconhecimento dessa reviravolta.[44] Acrescentemos a essa impressão tenaz: *Warburg é nossa obsessão*, está para a história da arte como estaria um fantasma não redimido – um *dibuk** – para a casa que habitamos. E obsessão? É algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. É algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza.

* * *

Warburg, nosso fantasma: em algum lugar dentro de nós, mas em nós inapreensível, desconhecido. Quando ele morreu, em 1929, os necrológios que lhe foram dedicados – na pena de eruditos prestigiosos como Erwin Panofsky ou Ernst Cassirer – manifestaram o grande respeito devido aos ancestrais importantes.[45] Ele foi reconhecido como o pai fundador de uma disciplina considerável, a iconologia, mas sua obra logo se apagaria por trás do trabalho tão mais claro e distinto, tão mais sistemático e tranquilizador de Panofsky.[46] Desde então, Warburg vagueia pela história da arte como faria um ancestral inconfessável – sem que jamais se diga o que não conviria confessar ou o que conviria renegar nele –, um pai fantasmático da iconologia.

Por que fantasmático? Primeiro porque não sabemos por onde segurá-lo. Em seu necrológio sobre Warburg, Giorgio Pasquali escreveu, em 1930, que o historiador, durante a vida, "já desaparecia atrás da instituição que havia criado" em Hamburgo, a famosa Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, que, depois de seu exílio, precipitado pela ameaça nazista, pôde sobreviver e reviver em Londres.[47] Para informar quem fora ou o que fora Warburg, Ernst Gombrich – a quem teria cabido um projeto de obra inicialmente concebido por Gertrud Bing – decidiu redigir uma "biografia intelectual", voluntariamente autocensurada quanto aos aspectos psíquicos da história e da persona-

* Na mitologia judaica, um fantasma, ou alma penada, que se apossa do corpo de uma pessoa viva. [N.T.]

lidade de Warburg.[48] Essa decisão não deixou de ter uma "elaboração" meio desencarnada de uma obra em que a dimensão do *páthos*, ou até do patológico, revela-se essencial, tanto no plano dos objetos estudados quanto no do olhar voltado para eles. Edgar Wind criticou severamente essa remontagem pudica, essa edulcoração que Gombrich fez:[49] não se separa um homem de seu *páthos* – de suas empatias, suas patologias –, não se separa Nietzsche de sua loucura nem Warburg dessas *perdas de si* que o deixaram por quase cinco anos entre os muros de um hospital psiquiátrico. O perigo simétrico existe, é claro: o de negligenciar a obra construída em prol de um fascínio duvidoso por um destino digno de um romance *noir*.[50]

Outra causa desse caráter fantasmático prende-se a nossa impossibilidade, ainda hoje, de distinguir os limites exatos da obra warburguiana. Como um corpo espectral, essa obra continua sem contornos definíveis: ainda não encontrou seu *corpus*. Ela assombra cada livro da biblioteca – e até cada intervalo entre os livros, em razão da famosa "lei da boa vizinhança" que Warburg havia instituído em sua classificação[51] –, mas, acima de tudo, manifesta-se no imenso labirinto dos manuscritos ainda inéditos, as anotações, esboços, esquemas, diários e correspondência que Warburg mantinha incansavelmente, sem jogar nada fora, e que os editores até hoje não souberam reunir de maneira ponderada, a tal ponto é desnorteante o seu aspecto "caleidoscópico".[52] Na ignorância de tal massa de textos – alguns dos quais tinham um propósito explícito de fundação, como os *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstspsychologie*, de 1888-1905, e os *Allgemeine Ideen* de 1927 –, todas as nossas reflexões sobre Warburg ficam presas a uma certa indecisão. Escrever hoje sobre essa obra é aceitar que nossas próprias hipóteses de leitura sejam um dia modificadas ou questionadas por uma parte inesperada desse *corpus flutuante*.

Porém, isso não é tudo. O aspecto fantasmático desse pensamento prende-se a uma terceira razão, ainda mais fundamental: uma razão de *estilo*, não de *época*. Ler Warburg apresenta a dificuldade de ver se mesclarem o ritmo da mais extenuante ou mais inesperada erudição – como a entrada em cena, em meio a uma análise dos afrescos renascentistas do palácio Schifanoia, em Ferrara, de um astrólogo árabe do século IX, Albumasar[53] – e o ritmo quase baudelairiano dos *foguetes*: ideias que se fundem, pensamentos inseguros, aforismos, permutações das palavras, experimentação de conceitos... tudo que Gombrich considera a conta certa para aborrecer o "leitor moderno", quando é precisamente a modernidade de Warburg que já se assinala nesse traço.[54]

* * *

De onde, de que lugar e de que tempo nos fala esse fantasma? Seu vocabulário bebe alternadamente nas fontes do romantismo alemão e de Carlyle, do positivismo e da filosofia nietzschiana. Ele manifesta, em momentos alternados, a preocupação meticulosa com o detalhe histórico e o sopro inseguro da inspiração profética. O próprio Warburg falava de seu estilo como sendo uma "sopa de enguias" [*Aalsupenstil*]:[55] imaginemos uma massa de corpos serpeantes, reptilianos, em algum lugar entre as perigosas circunvoluções do *Laocoonte* – que obsedaram Warburg durante a vida inteira, não menos que as serpentes postas na boca pelos índios que ele também estudou (fig. 37) – e a massa informe, sem pé nem cabeça, de um pensamento sempre avesso a se "cortar", isto é, a definir para si mesmo um começo e um fim.

Acrescentemos a isso que o próprio vocabulário de Warburg parece fadado à condição de espectro: Gombrich observou que as palavras mais importantes desse léxico – como *bewegtes Leben*, *Pathosformel*, *Nachleben* – eram difíceis de transpor para o inglês.[56] Seria mais conveniente dizer que a história da arte anglo-saxônica do após-guerra, essa história da arte que tinha uma enorme dívida para com os imigrantes alemães,[57] exerceu sobre si mesma um trabalho de renúncia à língua filosófica alemã. Fantasma não redimido de certa tradição filológica e filosófica, Warburg vagou por uma época ambígua e inapreensível: de um lado, ele nos fala *a partir de um passado* que os "progressos da disciplina" parecem haver tornado obsoleto. Em especial, é característico que o vocabulário da *Nachleben* – a "sobrevivência", esse conceito crucial de toda a empreitada warburguiana – tenha caído completamente em desuso e não tenha sido objeto, quando porventura é citado, de nenhuma crítica epistemológica consequente.

Por outro lado, a obra warburguiana pode ser lida como um texto profético e, mais exatamente, como a profecia de um *saber por vir*. Robert Klein, em 1964, escreveu sobre Warburg: "[Ele] criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome."[58] Retomando essa fórmula, Giorgio Agamben mostrou como a "ciência" visada por essa obra estava "não ainda fundada" – traço que designa menos uma falha da racionalidade que a ambição considerável e o valor perturbador dessa ideia das imagens.[59] Warburg dizia a seu próprio respeito que ele menos fora feito para existir do que para "persistir [eu diria *insistir*] como uma bela lembrança".[60] É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do "pós-viver": um ser do passado que não para de sobreviver. Num dado momento, seu retorno em nossa memória torna-se a própria urgência, a urgência anacrônica do que Nietzsche chamou de inatual ou *intempestivo*.

Assim seria Warburg nos dias atuais: um sobrevivente urgente para a história da arte. Nosso *dibuk*. O fantasma da nossa disciplina, falando-nos a

um tempo de seu (nosso) passado e de seu (nosso) futuro. Questão passada: devemos alegrar-nos com o trabalho filológico que, sobretudo na Alemanha, prende-se há alguns anos à obra de Warburg.[61] Questão futura: as coisas são mais delicadas, evidentemente – uma vez reconhecido o valor de "impulso" da obra warburguiana,[62] as leituras põem-se a divergir. Não apenas a herança do "método warburguiano" tem sido questionada desde os primeiros momentos de sua colocação em prática,[63] como também a atual multiplicação de referências a esse suposto "método" proporciona uma verdadeira vertigem. Warburg torna-se superespectral no exato momento em que cada um começa a invocá-lo como o santo protetor das mais diversas escolhas teóricas: santo protetor da história das mentalidades, da história social da arte e da micro-história;[64] santo protetor da hermenêutica;[65] santo protetor de um suposto antiformalismo;[66] santo protetor de um chamado "pós-modernismo retromoderno";[67] santo protetor da New Art History, ou até grande aliado da crítica feminista...[68]

As formas sobrevivem: a história se abre

O certo é que, como escreveu Ernst Gombrich – mas como pôde ele não se sentir visado por sua própria frase? –, "o [atual] fascínio exercido pela herança de Warburg também pode ser visto como sintoma de certa insatisfação" com a história da arte tal como é praticada desde o fim da Segunda Guerra Mundial.[69] Em sua época, o próprio Warburg havia manifestado esse tipo de insatisfação, outra maneira de expressar uma exigência ainda não elaborada. Em 1888, quando tinha apenas 22 anos, ele já fustigava, em seu diário íntimo, a história da arte para "pessoas cultas", a história da arte "estetizante" dos que se contentavam em avaliar as obras figurativas em termos de beleza; já então convocava para uma *Kunstwissenschaft*, uma "ciência da arte" específica, e escreveu que, um dia, seria tão inútil falar em imagens quanto é inútil para um não médico tecer comentários sobre uma sintomatologia.[70]

E foi também por "aversão à história da arte estetizante" [*ästhetisierende Kunstgeschichte*] que Warburg se lembrou de haver partido subitamente, em 1923, para as serras do Novo México.[71] Ao longo de toda a vida, ele exigiria do saber sobre as imagens um questionamento muito mais radical do que toda a "curiosidade voraz" dos atribuicionistas – como Morelli, Venturi, Berenson –, os quais qualificou de "admiradores profissionais"; do mesmo modo, exigiria muito mais que o vago estetismo dos discípulos (quando vulgares, isto é, burgueses) de Ruskin ou Walter Pater, ou até de Burckhardt ou Nietzsche; assim, evocou com sarcasmo em seus cadernos de notas o "turista super-homem em férias de Páscoa", que vai visitar Florença "com o *Zaratustra* no bolso do casaco".[72]

Para responder a essa insatisfação, Warburg pôs em prática um constante *deslocamento* – deslocamento no pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos. Ora, esse próprio deslocamento continuou a fazer dele um fantasma: em sua época – e hoje mais do que nunca –, Warburg foi o fogo-fátuo, ou melhor, o *atravessa-paredes da história da arte*. Já então, seu deslocamento *para* a história da arte – para a erudição e as imagens em geral – resultara de um processo crítico em relação ao espaço familiar: um mal-estar na burguesia negociante e na ortodoxia judaica.[73] Mas sobretudo seu deslocamento *através*

da história da arte, em sua orla e *mais além*, criaria na própria disciplina um violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares*.

Esse processo já se faz sentir nas escolhas do jovem Warburg, suas escolhas de estudante entre 1886 e 1888. Ele seguiu os ensinamentos de arqueólogos clássicos – em todos os sentidos do termo –, como Reinhard Kekulé von Stradonitz (em cujas aulas descobriu a estética do *Laocoonte* e fez, em 1887, sua primeiríssima análise de uma *Pathosformel*) ou Adolf Michaelis (com quem estudou os frisos do Partenon).[74] Foi aluno de Carl Justi, que o iniciou na filosofia clássica e em Winckelmann, assim como em Velásquez e na pintura flamenga. Em contrapartida, entusiasmou-se com a filologia "antropológica" de Hermann Usener, com todos os problemas filosóficos, etnográficos, psicológicos e históricos que ela arrastava em sua esteira. Depois, nas conferências de Karl Lamprecht sobre a história vista como uma "psicologia social", ele encontrou alguns fundamentos de sua futura metodologia.[75]

Do lado do Renascimento, os ensinamentos de Riehl e Thode – que fizera do desenvolvimento artístico italiano uma consequência do espírito franciscano, relegando ao segundo plano o retorno da Antiguidade pagã – mais serviram de contraponto.[76] Porém, Hubert Janitschek o fez compreender a importância das *teorias da arte* – a de Dante, a de Alberti –, bem como o papel das *práticas sociais* ligadas a qualquer produção figurativa.[77] Quanto a August Schmarsow, ele simplesmente iniciou Warburg no *terreno florentino*, se assim posso dizer: foi *in loco* que o jovem historiador cursou seus estudos sobre Donatello, Botticelli ou a relação entre o gótico e o renascentista na Florença do Quattrocento, temas que hoje reconhecemos, todos eles, como eminentemente warburguianos.[78]

Além disso, Schmarsow defendia uma *Kunstwissenschaft* decididamente aberta às questões antropológicas e psicológicas. Elaborou um conceito específico da comunicação visual e da "informação" [*Verständigung*], mas sobretudo compreendeu o papel fundamental do que era chamado, na época, de "linguagem dos gestos": retomando, para além de Lessing, a problemática expressiva do *Laocoonte*, tentou elaborar uma teoria da empatia corporal das imagens, tudo isso enunciado a partir do binômio da "mímica" [*Mimik*] e da "plástica" [*Plastik*].[79] Nessas condições, ficaremos menos admirados de ver o jovem Warburg passar da antiga *Psicomaquia* para a leitura de Wundt, e de Botticelli para cursos de medicina, ou até para um curso sobre as probabilidades, no qual, em 1891, ele fez uma exposição sobre "Os fundamentos lógicos dos jogos de azar".[80]

Mais do que um saber em formação, foi antes um *saber em movimento* que aos poucos se constituiu, pela ação – aparentemente errática – de todos esses

deslocamentos metodológicos. Nascido em 1866, Warburg fazia parte de uma geração prestigiosa de historiadores da arte (Émile Male nasceu em 1862; Adolph Goldschmidt, em 1863; Heinrich Wölfflin, em 1864; Bernard Berenson, em 1865; Julius von Schlosser, em 1866; Max J. Friedländer, em 1867; Wilhelm Vöge, em 1868 etc.) –, mas sua *posição epistêmica* e institucional o diferencia em termos absolutos. Em 1904, quando se aproximava dos quarenta anos, ele foi reprovado mais uma vez no exame para um cargo de professor em Bonn; semilúcido, semiangustiado, ele havia escrito em 1897: "Decidi de uma vez por todas que não fui feito para ser *Privatdozent*."[81] Depois disso, viria a declinar de propostas de cátedras em Breslau e Halle e, em geral, de qualquer cargo público, recusando-se, por exemplo, a representar a delegação alemã no Congresso Internacional de Roma (1912), do qual tinha sido um dos mais ativos promotores. Ele viria a permanecer como *pesquisador privado* – entendendo-se a expressão em todos os sentidos possíveis –, um pesquisador cujo próprio projeto, a "ciência sem nome", não podia satisfazer-se com fechamentos disciplinares e outros arranjos acadêmicos.

Foi essa, pois, a insatisfação inicial: a *territorialização do saber sobre as imagens*. Em 1912, ao concluir sua comunicação no Congresso de Roma sobre os temas astrológicos dos afrescos de Francesco del Cossa, em Ferrara, Warburg pleiteou – segundo seus próprios termos – uma "abertura" da disciplina:

> Ao arriscar aqui esta tentativa parcial e provisória, minha intenção foi pleitear um alargamento metódico das fronteiras de nossa ciência da arte [*eine methodische Grezerweiterung unserer Kunstwissenschaft*] (...).[82]

Seria correto, porém muito incompleto, compreender esse pleito como uma exigência de "interdisciplinaridade" ou como a ampliação filosófica de um ponto de vista sobre a imagem, para além dos problemas factuais e estilísticos que o historiador da arte tradicional formula a si mesmo. É fato que a vontade de Warburg sempre foi conciliar a *preocupação filológica* (donde a prudência e a competência que ela pressupõe) com a *preocupação filosófica* (donde o risco ou mesmo a impertinência que ela supõe). Porém há mais do que isso: a exigência warburguiana quanto à história da arte decorre de uma postura muito precisa a respeito de cada um desses dois termos, "arte" e "história".

Warburg, creio, sentia-se insatisfeito com a territorialização do saber sobre as imagens porque tinha certeza de duas coisas, pelo menos. Primeiro, não ficamos *diante da imagem* como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela.

Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um *momento* energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura.

Ora, isso traz uma consequência fundamental para a história da arte, que Warburg enunciou nas palavras imediatamente posteriores a seu "pleito": ficamos diante da imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um "alargamento metódico das fronteiras" não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente, que *o tempo da imagem não é o tempo da história* em geral, o tempo que Warburg destacou, nesse ponto, através das "categorias universais" da evolução. Tarefa urgente (intempestiva, inatual)? Para a história da arte, tratava-se de refundar "sua própria teoria da evolução", sua própria teoria do tempo – que Warburg relacionava a uma "psicologia histórica":

> Até aqui, a insuficiência das categorias universais para pensar a evolução impediu a história da arte de pôr seus materiais à disposição da "psicologia histórica da expressão humana" [*historische Psyhologie des menschlichen Ausdrucks*], a qual, de resto, ainda está por ser escrita. Nossa jovem disciplina (...) tateia em meio a esquematismos da história política e teorias sobre o gênio, à procura de sua própria teoria da evolução [*ihre eigene Entwickungslehre*].[53]

Agora seria preciso poder seguir Warburg em sua tentativa de "atravessar paredes", de "desenclausurar" a *imagem* e o *tempo* que ela carrega – ou que a carrega. Seguir seu movimento orgânico equivaleria, tarefa acachapante, a não omitir nada. Mas podemos ao menos iniciar esta empreitada de crítica epistemológica interrogando-nos sobre a maneira ou maneiras pelas quais Warburg pôs em movimento e *deslocou a história da arte*. Mais uma vez, percebemos que tudo aqui é uma questão de estilo – estilo de pensamento, de decisão, de saber –, ou seja, uma questão de tempo, de andamento.

* * *

Uma primeira maneira de deslocar as coisas é levar o tempo necessário, *retardar*. Em Florença, Warburg já "retardou" a história da arte: precisou levar um *outro tempo* que não o tempo vasariano das "histórias" autoglorificadoras e o tempo hegeliano do "sentido universal da história". Criou um tipo inédito de relação entre o particular e o universal. Para isso, atravessou e revolveu os

campos tradicionais da própria arte: como já não lhe bastasse o Museu dos Ofícios, decidiu mergulhar no mundo sem hierarquia do *Archivio*, com suas inúmeras *ricordanze* privadas, seus livros de contabilidade, seus testamentos em cartório... Assim, uma notificação do pagamento de um ex-voto, feito em 1481 no próprio rosto do doador, ou as últimas vontades de um burguês florentino tornaram-se, a seu ver, uma verdadeira matéria – matéria móvel e ilimitada – para reinventar a história do Renascimento.[84] Uma história que já podemos dizer *fantasmal*, no sentido de que nela o arquivo é considerado um vestígio material do rumor dos mortos: Warburg escreveu que, para ele, com os "documentos de arquivos decifrados", tratava-se de "resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis" [*den unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleiben*] – vozes dos desaparecidos, mas vozes deitadas, ainda redobradas na grafia simples ou nas construções particulares de um diário íntimo do Quattrocento, exumado do *Archivio*.[85]

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. A imagem – a começar por aqueles retratos de banqueiros florentinos, que Warburg interrogava com particular fervor – deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, *o que sobrevive de uma população de fantasmas*. Fantasmas cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte: num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores (justamente aquela de que Ghirlandaio tirou seu apelido), no detalhe de uma moda do vestuário, uma fivela de cinto, uma circunvolução particular de um coque feminino...

Essa disseminação antropológica requer, evidentemente, que se multipliquem os pontos de vista, as abordagens, as competências. Em Hamburgo, a impressionante Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg é que viria a assumir o encargo – infinitamente paciente, sempre ampliada e novamente em obras – desse deslocamento epistemológico. Imaginada por Warburg desde 1889 e erguida entre 1900 e 1906, essa biblioteca constituiu uma espécie de *opus magnum* em que seu autor, embora secundado por Fritz Saxl, provavelmente se perdia tanto quanto construía seu "espaço de pensamento" [*Denkesraum*].[86] Nesse espaço rizomático – que, em 1929, abarcava 65 mil volumes –, a história da arte como disciplina acadêmica foi posta à prova de uma desorientação organizada: em todos os pontos em que havia *fronteiras* entre disciplinas, a biblioteca procurava estabelecer *ligações*.[87]

Mas esse espaço ainda era a *working library* de uma "ciência sem nome": biblioteca *de trabalho*, portanto, mas também biblioteca *em trabalho*. Biblio-

teca que Fritz Saxl disse muito bem ser, antes de qualquer outra coisa, um *espaço de questões*, um lugar para documentar problemas, uma rede complexa em cujo "ápice" – fato extremamente significativo para o nosso propósito – encontrava-se a *questão do tempo* e da história: "Trata-se de uma biblioteca de questões, e seu caráter específico consiste justamente em que sua classificação obriga a entrar nos problemas. No ápice [*an der Spitze*] da biblioteca encontra-se a seção de filosofia da história."[88]

Salvatore Settis, num artigo admirável, reconstituiu os modelos práticos dessa biblioteca – a começar pela biblioteca universitária de Estrasburgo, onde Warburg fora estudante –, bem como o contexto teórico dos debates sobre a classificação do saber no fim do século XIX. Em especial, ele retraçou as metamorfoses de um questionamento incessante dos percursos e "locais" da biblioteca, em função da maneira como eram experimentados por Warburg os problemas fundamentais assinalados por expressões cruciais, tais como *Nachleben der Antike* (sobrevivência da Antiguidade), *Ausdruck* (expressão) ou *Mnemosyne*.[89]

Compreendemos melhor em que sentido uma biblioteca assim concebida podia produzir efeitos de deslocamento. Uma atitude *heurística* – isto é, uma experiência de pensamento não precedida pelo axioma de seu resultado – guiava o trabalho incessante de sua recomposição. Como organizar a interdisciplinaridade? Isso pressupunha, mais uma vez, a difícil conjunção das engrenagens filológicas com os grãos de areia filosóficos. Pressupunha a implantação de uma verdadeira *arqueologia dos saberes* ligados ao que hoje chamamos de "ciências humanas", uma arqueologia teórica, já centrada na dupla questão das formas e dos símbolos.[90]

Mas, ao mesmo tempo, impunha-se a espécie de situação *aporética* gerada por tal iniciativa. A princípio, essa tinha sido uma empreitada de um homem só e de um único universo de questões: é muito estranho – ainda hoje se pode senti-lo nas prateleiras do Instituto Warburg, em Londres – usar um instrumento de trabalho que leva a tal ponto a marca dos dedos de seu construtor. Se a biblioteca de Warburg resiste tão bem ao tempo, é porque os fantasmas das perguntas formuladas por ele não encontraram conclusão nem repouso. Ernst Cassirer escreveu, em seu elogio fúnebre ao historiador, uma página magnífica sobre o caráter *aurático* de uma biblioteca ao mesmo tempo tão particular e tão aberta, "habitada" por "configurações espirituais originais", como se exprimiu Cassirer, das quais parecia emergir, espectral e ainda "sem nome", uma possível *arqueologia da cultura*.[91] Mas é inegável que essa estranheza traz algo como um estigma da aporia: Warburg multiplicou as ligações entre os saberes, ou seja, entre as respostas possíveis à sobredeterminação in-

sana das imagens – e, nessa multiplicação, é provável que tenha sonhado não escolher, adiar, não cortar nada, investir o tempo para levar tudo em consideração: loucura. Como se orientar num nó de problemas? Como se orientar na "sopa de enguias" do determinismo das imagens?

Há outra maneira de formular a pergunta, de deslocar as coisas. Outro estilo, outro andamento. É perder, ou melhor, fingir que se está perdendo tempo. É agir de forma oblíqua, por impulso. É *bifurcar* de repente. Não adiar mais nada. Ir direto ao encontro das diferenças. É partir para o campo. Não que o *Archivio* ou a biblioteca sejam puras abstrações, não-terrenos: ao contrário, esses reservatórios de saber e civilização reúnem grande número de estratos, dos quais é possível seguir, justamente – de um arquivo a outro, de um campo de saber a outro –, os *movimentos do terreno*. Mas bifurcar é outra coisa: é *mover-se em direção ao terreno*, ir ao local, aceitar a experiência existencial das perguntas que alguém formula a si mesmo.

Trata-se, na verdade, de experimentar em si um deslocamento do ponto de vista: deslocar a própria posição de sujeito, a fim de poder oferecer meios para deslocar a definição do objeto. Para sua viagem ao Novo México, Warburg invocou razões que ele mesmo qualificou de "românticas" [*der Wille zum Romantischen*], acima de tudo um intenso sentimento em relação à inanidade da civilização moderna [*die Leerheit der Zivilisation*] que ele observou na costa leste dos Estados Unidos, durante uma viagem com a família; mas ele também evocou razões propriamente "científicas" [*zur Wissenschaft*], ligadas à sua "aversão à história da arte estetizante" e à sua busca de uma "ciência da arte" [*Kunstwissenschaft*] que se abrisse para o campo simbólico – ou, como ele dizia então, cultural – em geral [*Kulturwissenschaft*].[92]

Embora a "viagem indígena" de Warburg tenha sido estudada com frequência,[93] a questão de saber o que ele buscou nela, exatamente – e o que encontrou –, permanece até certo ponto em suspenso. Se concordarmos em reconhecer a importância metodológica de tal *deslocamento* – para além das palestras perplexas, às vezes chocadas, que fariam dele o ato puramente negativo e *deslocado* de um historiador da arte em plena crise moral –, precisaremos nos perguntar *que tipo de objeto* Warburg terá encontrado durante essa viagem: que tipo de objeto *propício para deslocar o objeto "arte"* contido na própria expressão "história da arte". Perguntemos, simetricamente, *que tipo de tempo* Warburg terá experimentado por lá que fosse *propício para deslocar a "história"*, tal como esta costuma ser entendida na expressão "história da arte".

Que tipo de objeto, então, Warburg encontrou nesse campo de experiência? Alguma coisa que, provavelmente, ainda permanecia – era o ano de 1895 – inominada. Algo que era *imagem*, mas também *ato* (corporal, social) e *simbo-*

lo (psíquico, cultural). Uma "sopa de enguias" teórica, em suma. Um amontoado de serpentes – o mesmo que fervilhava *como ato* no ritual de Oraibi, o mesmo que dardejava *como símbolo* em relâmpagos celestes (fig. 37 e 73-76), o mesmo, ainda, que atravessava *como imagem* a visão de estalactites reptilianas do Novo México, ou as espirais de um retábulo barroco diante do qual rezavam alguns índios em Acoma.[94]

O problema suscitado por essa "concreção" de atos, imagens e símbolos não é saber se Warburg buscava uma *paridade* ou uma *disparidade* em relação a seus objetos de trabalho ocidentais, florentinos, renascentistas. Será que ele estava lá para estabelecer uma analogia com o Renascimento, com suas festas, suas representações de Apolo e da serpente Píton, seus elementos dionisíacos e pagãos, como pensa Peter Burke?[95] Ou estaria lá para experimentar uma completa inversão do ponto de vista ocidental e clássico, como pensa Sigrid Weigel?[96] A resposta deveria ser dialética: era na "incorporação visível da estranheza", segundo a expressão de Alessandro Dal Lago,[97] que Warburg buscava, com certeza, uma base não comum e arquetípica, mas *diferencial* e *comparativa* com as polaridades manifestadas, segundo ele, por todo fenômeno cultural.

Mas por que esse objeto era propício para *deslocar o objeto "arte"* tradicionalmente visado pela disciplina da história da arte? Por não ser um objeto, justamente, e sim um complexo – ou um amontoado, um conglomerado, um rizoma – de *relações*. Foi essa, sem dúvida, a razão principal do compromisso apaixonado que Warburg manifestou, durante toda a vida, com as questões antropológicas. Ancorar as imagens e as obras de arte no campo das questões antropológicas foi uma primeira maneira de deslocar, mas também de orientar a história da arte para seus próprios "problemas fundamentais". Como historiador, Warburg – à semelhança de Burckhardt, antes dele – recusou-se a colocar esses problemas no plano dos fundamentos, como teriam feito Kant ou Hegel. Enunciar os "problemas fundamentais" não era procurar *extrair a lei geral* ou a essência de uma faculdade humana (produzir imagens) ou de um campo do saber (a história das artes visuais). Era multiplicar as singularidades pertinentes, era, em suma, *ampliar o campo fenomênico* de uma disciplina até então fixada em seus objetos – desprezando as relações instauradas por esses objetos, ou pelas quais eles eram instaurados – como um fetichista em seus sapatos.

* * *

A antropologia, portanto, deslocou e desfamiliarizou – inquietou – a história da arte. Não para dispersá-la numa interdisciplinaridade eclética e sem ponto de vista, mas para abri-la a seus próprios "problemas fundamentais", que, em

grande parte, continuavam no não pensado da disciplina. Tratava-se de fazer justiça à extrema *complexidade* das relações e determinações – ou melhor, *sobredeterminações* – de que as imagens se constituíam, bem como de reformular a *especificidade* das relações e do *trabalho formal* de que as imagens eram constitutivas. É perfeitamente estúpido – e feito com bastante frequência – só ver em Warburg um pesquisador de "fatos" históricos e "conteúdos" iconológicos, um suposto antiformalista, incapaz de diferenciar a imagem em série e a obra-prima singular. O que ele tentou – e o projeto final, *Mnemosyne*, atesta-o de forma evidente – foi, antes, *recolocar o problema do estilo*, esse problema de arranjos e eficácias formais, sempre conjugando o estudo filológico do caso singular com a abordagem antropológica das relações que tornam essas singularidades operatórias, em termos históricos e culturais.[98]

Seria necessário um livro inteiro para avaliar com precisão o que Warburg teria podido encontrar, na antropologia de sua época – um campo vasto, concernente a estudos especializados de tipo etnográfico, bem como a grandes sistemas de inspiração filosófica –, que se prestasse a transformar sua atitude de historiador da arte.[99] Em especial, seria preciso reconstituir o considerável impacto do pensamento de Hermann Usener, cujas aulas Warburg frequentou em Bonn, entre 1886 e 1887, e cujo projeto de uma "morfologia das ideias religiosas" imprimiu marcas profundas na metodologia warburguiana.[100] Ele havia abordado os mitos da Antiguidade, tal como Warburg logo viria a fazer com os afrescos do Renascimento; ligava a investigação filológica – detalhes, especificidades, singularidades – aos problemas mais fundamentais da psicologia e da antropologia; ao estudar, por exemplo, as formas da métrica grega, ele o fazia para pensá-la como um sintoma de cultura global; buscava remanescências até na música medieval; tentava, reciprocamente, abordar os atos de fé em geral como formas das quais era sempre necessário, em cada caso específico, tornar-se o filólogo.[101]

Também poderíamos buscar os empréstimos que Warburg tomou da antropologia das imagens – uma antropologia muito geral – tentada por Wilhelm Wundt em sua gigantesca *Völkerpsychologie*.[102] Ou então seguir as pegadas das referências warburguianas a Lucien Lévy-Bruhl, ao serem evocadas a "lei de participação", a "sobrevivência dos mortos" ou a ideia de causalidade na "mentalidade primitiva".[103] Mas o que importa esclarecer não é apenas o que Warburg deve à antropologia de sua época. Também é preciso fazer a pergunta inversa: o que a antropologia em geral e a *antropologia histórica* em particular devem a uma abordagem desse tipo?

Por diversas razões – razões antes de tudo históricas, sem dúvida, ligadas aos longos anos dos dois conflitos mundiais[104] –, a escola francesa deu mostras

de um desconhecimento especial dessa tradição alemã. Hermann Usener – que Mauss, no entanto, lia com muita atenção[105] – permaneceu ignorado por Jean-Pierre Vernant ou Marcel Detienne.[106] Quanto a Warburg, ele foi negligenciado não apenas pelos historiadores da arte positivistas, como também pelos que eram receptivos ao estruturalismo[107] ou até pelos melhores da escola dos *Annales*. Assim, Jacques Le Goff atribuiu generosamente a Marc Bloch a exclusividade da "fundação da antropologia histórica; além disso, observando que *Os reis taumaturgos* não comportavam mais que uma dezena de páginas – bem pouco analíticas – de um "dossiê iconográfico", ele concluiu que "a renovação da história da arte é uma das prioridades da pesquisa histórica atual".[108]

Reler Warburg atualmente exige uma inversão de perspectiva. Sua maneira muito particular e radical de praticar a história da arte, de *abri-la*, teve como efeito, ao que me parece, refazer as perguntas da antropologia histórica – a que ele herdou, em especial, de Jacob Burckhardt e Hermann Usener –, a partir de um ponto de vista relativo à eficácia simbólica das imagens. Não cabe à história da arte "renovar-se" com base em "novas" questões, formuladas pela disciplina histórica, a respeito do imaginário;[109] cabe à própria disciplina histórica reconhecer que, num dado momento de sua história, o "pensamento-piloto", a "novidade", veio de uma reflexão específica sobre os poderes da imagem.

Para Warburg, de fato, a imagem constituía um "fenômeno antropológico total", uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma "cultura" [*Kultur*] num momento de sua história. É isso que é preciso compreender, de imediato, na ideia que Warburg prezava de uma "força mitopoética da imagem" [*die mythenbildende Kraft im Bild*].[110] E foi por isso que ele não vivenciou nenhuma contradição "disciplinar" ao orientar seus estudos para as "fórmulas patéticas" do Renascimento – as *Pathosformeln*, esses gestos intensificados na representação pelo recurso a fórmulas visuais da Antiguidade clássica –, para pesquisas sobre as mímicas sociais, a coreografia, a moda no vestuário, as condutas festivas ou os códigos de cumprimentos e saudações.[111]

Em suma, a imagem não devia ser dissociada do *agir* global dos membros de uma sociedade. Nem do *saber* próprio de uma época. Tampouco, é claro, do *crer*: aí reside outro elemento essencial da invenção warburguiana, que foi abrir a história da arte para o "continente negro" da eficácia mágica – bem como litúrgica, jurídica ou política – das imagens:

> (...) uma das verdadeiras tarefas da história da arte [*Kunstgeschichte*] é, com efeito, fazer entrar no quadro de um estudo histórico aprofundado essas criações saídas das regiões mal esclarecidas da literatura de propagan-

da político-religiosa; na verdade, essa é a única maneira de captar em toda a sua extensão uma das questões mais importantes da pesquisa científica sobre as civilizações e os estilos [*eine der Hauptfragen der stilerforschenden Kulturwissenschaft*] (...), e de tentar oferecer-lhe uma resposta.[112]

O deslizamento do vocabulário é significativo: passamos de uma história da arte [*Kunstgeschichte*] para uma ciência da cultura [*Kulturwissenschaft*], a qual, ao mesmo tempo, abre o campo dos objetos e encerra o enunciado dos problemas fundamentais. A *Kunstgeschichte* relata, por exemplo, que um gênero das belas-artes chamado "retrato" surgiu no Renascimento graças à vitória humanista do indivíduo e ao progresso das técnicas miméticas; mas a *Kulturwissenschaft* de Warburg contará outra história, de acordo com o tempo bem mais complexo de um novo cruzamento – um entrelaçamento, uma *sobredeterminação* – entre a magia antiga e pagã (remanescências da *imago* romana), a liturgia medieval e cristã (prática de ex-votos sob a forma de efígies) e dados artísticos e intelectuais próprios do Quattrocento; com isso, o retrato se transfigurará aos nossos olhos, tornando-se o suporte antropológico de uma "força mitopoética" da qual a história da arte vasariana se mostrara incapaz de dar conta.[113]

Assim, a *Kunstwissenschaft*, "ciência da arte" ardentemente desejada por Warburg nos anos da juventude, assumiu a forma de um questionamento específico sobre as imagens no quadro – inespecífico, aberto a perder de vista – de uma *Kulturwissenschaft*.[114] Era necessário *abrir o campo* dos objetos passíveis de interessar ao historiador da arte na medida em que a obra de arte já não era vista como um objeto encerrado em sua própria história, mas como o ponto de encontro dinâmico – Walter Benjamin acabaria falando em *fulguração* – de instâncias históricas heterogêneas e sobredeterminadas. Em seu artigo magistral sobre o conceito warburguiano de *Kulturwissenschaft*, Edgar Wind escreveu que "toda tentativa de desvincular a imagem [inclusive artística] de seus laços com a religião e a poesia, o culto e o drama, é como retirar-lhe seu próprio sangue [*lifeblood*]".[115] Contrariando qualquer ideia de uma história autônoma das imagens – o que não significa que se devam ignorar as especificidades formais –, a *Kulturwissenschaft* de Warburg acabou, portanto, por *abrir o tempo* dessa história. Ao mandar gravar em letras maiúsculas a palavra grega correspondente a memória [*Mnemosyne*] no alto da porta de sua biblioteca, Warburg indicou ao visitante que ele estava entrando no território de *outro tempo*.

Nachleben, ou a antropologia do tempo: Warburg com Tylor

Esse outro tempo tem por nome "sobrevivência" [*Nachleben*]. Conhecemos a expressão-chave, a misteriosa palavra de ordem de toda a empreitada warburguiana: *Nachleben der Antike*. Esse é o "problema fundamental", do qual a pesquisa arquivística e a biblioteca tentaram reunir todos os materiais, a fim de compreender suas sedimentações e as movimentações de terrenos.[116] É também o problema fundamental que Warburg tentou confrontar no próprio campo – e no tempo curtíssimo – de sua experiência indígena. Assim, antes de interrogarmos a ideia de sobrevivência no contexto de uma "ciência da cultura", pacientemente elaborada por Warburg a partir das imagens da Antiguidade e do mundo ocidental moderno, parece oportuno situarmos a emergência experimental dessa problemática no terreno pontual e "deslocado" da viagem ao território dos hopis. A função teórica e heurística da antropologia – sua capacidade de desterritorializar os campos do saber, de reintroduzir a diferença nos objetos e o anacronismo na história – só fará aparecer isso com mais clareza.

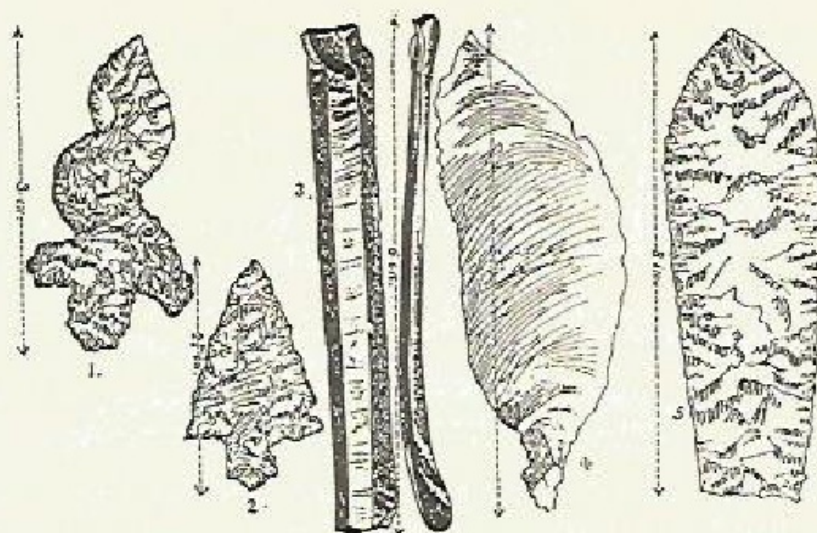
A "sobrevivência", que Warburg invocou e interrogou durante a vida inteira, é, de início, um conceito da antropologia anglo-saxônica. Quando, em 1911, Julius von Schlosser – amigo de Warburg e, em muitos pontos, próximo de sua problemática[117] – recorreu à "sobrevivência" das práticas figurativas ligadas à cera, não empregou o vocabulário espontâneo de sua própria língua: não escreveu *Nachleben*, tampouco *Fortleben* ou *Überleben*. Escreveu *survival*, em inglês, como às vezes soía acontecer a Warburg.[118] Indício significativo de uma citação, um empréstimo, um deslocamento conceitual: o que é citado por Schlosser – o que, antes dele, Warburg tomara emprestado, deslocara – nada mais é que a *survival* do grande etnólogo britânico Edward B. Tylor. Ao deixar subitamente a Europa e se dirigir ao Novo México, Warburg, em 1895, não fez uma "viagem aos arquétipos" [*a journey to the archetypes*], como acreditou Fritz Saxl, mas uma "viagem às sobrevivências"; e seu referencial teórico não foi James G. Frazer, como também escreveu Saxl,[119] mas Edward B. Tylor.

Ao que eu saiba, os comentaristas de Warburg não prestaram atenção a essa fonte antropológica. Quando muito, consideraram apenas as diferenças. Ernst

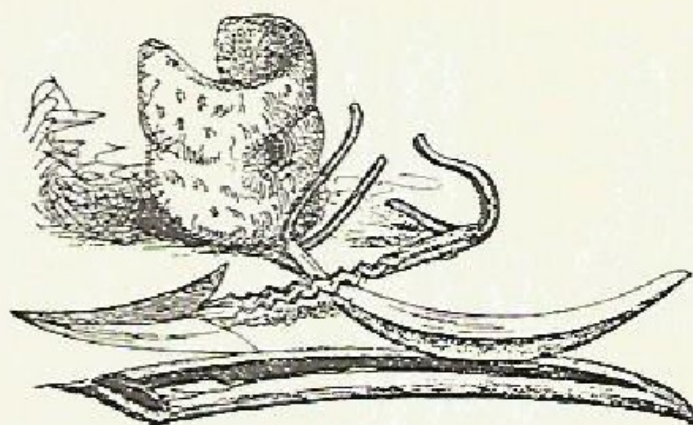
Gombrich, por exemplo, afirmou que a "ciência da cultura" reivindicada por Tylor não poderia ser bem vista por um discípulo de Burckhardt que se preocupava, acima de tudo, com a arte italiana...[120] No entanto, essa "ciência da cultura" [*science of culture*] imperou na abertura de um livro a tal ponto capital – *Cultura primitiva*, publicado em Londres em 1871 – que a etnologia, no fim do século XIX, acabou sendo comumente chamada de "a ciência do Sr. Tylor".[121] A notoriedade de um livro, mesmo imenso, como neste caso, decerto não basta para garantir seu *status* de fonte teórica. O ponto de contato entre a *Kulturwissenschaft* de Warburg e a *ciência da cultura* de Tylor reside, sobretudo, no estabelecimento de um vínculo particular *entre história e antropologia*.

Ambas, com efeito, tinham o projeto de superar a eterna oposição – da qual Lévi-Strauss, um século depois, ainda faria a constatação crítica[122] – entre o modelo de evolução que toda história exige e a espécie de intemporalidade que comumente se atribui à antropologia. Warburg *abriu o campo* da história da arte à antropologia, não apenas para que nele fossem reconhecidos novos objetos a estudar, mas também para *abrir seu tempo*. Tylor, por sua vez, tencionava proceder a uma operação rigorosamente simétrica: começou por afirmar que o problema fundamental de toda "ciência da cultura" [*science of culture*] era o seu "desenvolvimento" [*development of culture*]; que esse desenvolvimento não era redutível a uma lei de evolução formulável com base no modelo das ciências naturais;[123] e que a etnologia não podia compreender o que significava "cultura", a não ser fazendo história e até arqueologia:

> (...) quando alguém procura perceber as leis gerais do movimento intelectual [e cultural em geral], encontra uma vantagem prática em fazer suas pesquisas em relíquias tiradas da Antiguidade [*among antiquarian relics*] e que hoje só têm um pequeno interesse.[124]

Warburg decerto não devia renegar esse princípio metodológico da inatualidade: o que faz sentido numa cultura, muitas vezes, é o sintoma, o não pensado, o anacrônico dessa cultura. Eis-nos já no *tempo fantasmal das sobrevivências*. Tylor o introduziu teoricamente, no começo de *Cultura primitiva*, constatando que os dois modelos concorrentes do "desenvolvimento da cultura" – a "teoria do progresso" e a "teoria da degenerescência" – pediam que fossem dialetizados, entrelaçados um com o outro. O resultado seria um *nó de tempo* difícil de decifrar, pois nele se cruzariam incessantemente movimentos de evolução e movimentos resistentes à evolução.[125] No espaço cavado por esse cruzamento logo apareceria, como *diferencial* dos dois estatutos temporais contraditórios, o conceito de *survival*. Tylor lhe consagraria uma parte essencial de seu esforço de fundação teórica.

4. Pontas de flechas de obsidiana. México, pré-história. Segundo E. B. Tylor, *Anahuac*, Londres, 1861, p. 96.

Mas a palavra havia surgido em sua pena, como que espontaneamente, num outro contexto, numa outra temporalidade de experiência: num *deslocamento*. Mais precisamente, numa viagem ao México. Entre março e junho de 1856, Tylor havia cruzado o México a cavalo, feito observações e tomado milhares de notas. Publicou em 1861 o diário dessa viagem – sua versão dos *Tristes trópicos* –, no qual entraram em cena, alternadamente, como que para surpresa dele mesmo, mosquitos e piratas, aligátores e padres missionários, tráfico de escravos e vestígios astecas, igrejas barrocas e costumes indígenas, tremores de terra e uso de armas de fogo, normas de etiqueta à mesa e maneiras de fazer contas, objetos de museu e combates de rua...[126] *Anahuac* é um livro fascinante, porque assistimos ao assombro contínuo do autor: assombro ante a ideia de que uma mesma experiência, em um mesmo local e um mesmo momento, pudesse veicular esse *nó de anacronismos*, essa mistura de coisas passadas e coisas presentes. Assim, as festas da Semana Santa no México atualizavam comemorações heterogêneas, semicristãs e semipagãs; o mercado indígena de Grande atualizava um sistema de numeração que Tylor acreditava que só poderia encontrar nos manuscritos pré-colombianos; e os ornamentos dos antigos facões sacrificiais aproximavam-se dos encontrados nas esporas dos *vaqueros* mexicanos...[127] (fig. 4-5).

Diante de tudo isso, Tylor teria descoberto a extrema variedade e a vertiginosa complexidade dos fatos culturais (o que também se sente ao percorrer Frazer), mas teria igualmente descoberto algo ainda mais perturbador (que nunca sentimos ao ler Frazer): a *ação vertiginosa* do tempo na atualidade, na "superfície" presente de uma dada cultura. Essa vertigem se expressa, inicial-

5. Aguilhões para brigas de galo. México, século XIX. Segundo E. B. Tylor, *Anahuac*, Londres, 1861, p. 254.

mente, na intensa sensação – evidente em si, porém menos óbvia em suas consequências metodológicas – de que *o presente se tece de múltiplos passados*. É por isso que o etnólogo, aos olhos de Tylor, deve fazer-se historiador de cada uma de suas observações. A complexidade "horizontal" do que ele vê decorre, antes de mais nada, de uma complexidade vertical – paradigmática – do tempo:

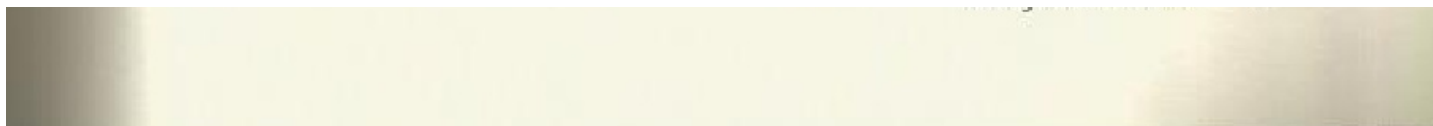
> Progresso, degradação, sobrevivência, revivescência, modificação [*progress, degradation, survival, revival, modification*], tudo isso são formas pelas quais se ligam as partes da complexa rede da civilização. Basta uma olhadela para os detalhes banais [*trivial details*] da nossa vida cotidiana para nos levar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar a herança dos séculos anteriores. Aquele que só conhece sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta em seu quarto. Aqui há uma madressilva da Assíria, ali, a flor-de-lis de Anjou; uma cornija com moldura à moda grega contorna o teto; o estilo Luís XV e o estilo Regência, ambos da mesma família, compartilham a decoração do espelho. Transformados, deslocados ou mutilados [*transformed, shifted, or mutilated*], esses elementos artísticos ainda guardam em si, plenamente, a marca de sua história [*still carry their history plainly stamped upon them*]; e se, nos objetos mais antigos, a história é ainda mais difícil de ler, não devemos concluir disso que eles não a têm.[128]

É característico que esse exemplo de sobrevivência – um dos primeiros oferecidos em *Cultura primitiva* – diga respeito aos elementos formais de uma ornamentação, às "palavras primitivas" de qualquer ideia de estilo.[129] É igual-

mente característico que essa *sobrevivência das formas* seja expressa em termos de uma chancela [*stamp*]. Dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual. Assim, Tylor fala da "tenacidade das sobrevivências" [*the strength of these survivals*] pelas quais, outra metáfora, "os velhos hábitos conservam suas raízes num solo revolvido por uma nova cultura".[130] Ele também compara a tenacidade das sobrevivências a "um rio que, havendo escavado um leito para si, correrá nele durante séculos". É um modo de expressar, sempre em termos de marca, o que ele chama de "permanência da cultura" [*permanence of culture*].[131]

Eis levantado, portanto, um "problema fundamental" em que Warburg bem poderia reconhecer sua própria interrogação sobre a "permanência", a tenacidade das formas antigas na longa duração da história da arte ocidental. Mas isso não é tudo. Tal permanência poderia ter-se expressado – como muitas vezes fez, no século XIX, em algumas antropologias filosóficas – em termos de "essência da cultura". O interesse fundamental do pensamento tyloriano nesse ponto, assim como sua proximidade da abordagem warburguiana, prende-se a um complemento decisivo: a "permanência da cultura" não se exprime como uma *essência*, um traço global ou um arquétipo, mas, ao contrário, como um *sintoma*, um traço de exceção, uma coisa deslocada. A *tenacidade* das sobrevivências, sua própria "força", como diz Tylor, nasce na *tenuidade* de coisas minúsculas, supérfluas, ridículas ou anormais. A sobrevivência, como tal, reside no sintoma recorrente e na brincadeira, na patologia da língua e no inconsciente das formas. Por isso Tylor se debruçou sobre as brincadeiras e os brinquedos infantis (arcos, atiradeiras, matracas, jogo de cucarne ou baralhos: sobrevivências de antigas práticas muito sérias, de guerra ou adivinhação), assim como Warburg se debruçaria, tempos depois, sobre as práticas festivas do Renascimento. Tylor interrogou os traços de linguagem, os ditados ou provérbios e as formas de saudação,[132] tal como quis fazer Warburg, mais tarde, com respeito à civilização florentina.

Mais que tudo, porém, Tylor interessou-se pelas sobrevivências sob o ângulo mais específico das *superstições*. A própria definição do conceito antropológico foi inferida por ele do sentido tradicional de *superstitio* em latim:

> Poderíamos, não sem razão, aplicar a tais fatos a qualificação de *superstição*, uma qualificação que seria legítimo estender a uma profusão de sobrevivências. A etimologia da palavra *superstição*, que originalmente parece haver significado *o que persiste de eras antigas*, torna-a perfeitamente apropriada para exprimir a ideia de sobrevivência. Hoje, entretanto, esse termo

implica uma censura (...). Para a ciência etnográfica, é indispensável introduzir uma palavra como *sobrevivência*, destinada simplesmente a designar o fato histórico.[133]

É compreensível, portanto, que a análise das sobrevivências em *Cultura primitiva* culmine num longo capítulo dedicado à magia, à astrologia e a todas as suas formas aparentadas.[134] Como não pensar nesse auge da *Nachleben der Antike* que é constituído, em Warburg, pela análise das manipulações astrológicas nos afrescos de Ferrara, ou nos próprios escritos de Martinho Lutero?[135] Nos dois casos – ainda não estamos falando de Freud –, são a falha na consciência, a incorreção na lógica, o contrassenso da argumentação que, a cada vez, *abrem na atualidade de um fato histórico a brecha de suas sobrevivências*. Tylor, antes de Warburg e Freud, admirava nos "detalhes banais" [*trivial details*] a capacidade de darem sentido – ou melhor, de gerarem sintoma, o que ele também chamava de *landmarks* [marcos] – à sua própria insignificância. Antes de Warburg e de seu interesse pelo "animismo" das efígies votivas, Tylor – entre outros, é verdade – tentara criar uma teoria geral desse poder dos signos.[136] Antes de Warburg e de seu fascínio pelos fenômenos expressivos do gesto, Tylor – igualmente entre outros – tentara uma teoria da "linguagem emocional e imitativa" [*emotional and imitative language*].[137] Antes de Warburg e Freud, ele havia reivindicado à sua maneira a lição do sintoma – absurdo, lapso, doença, loucura – como via privilegiada de acesso aos tempos vertiginosos das sobrevivências. Seria a *via do sintoma* a melhor maneira de ouvir a *voz dos fantasmas*?

> Talvez reclamem que, no curso deste estudo consagrado ao que chamei de *sobrevivências do antigo estado social*, e que são restos enfraquecidos da cultura das primeiras eras, (...) escolhi muitos exemplos referentes a coisas que estão em desuso, coisas sem valor, frívolas, e até de um absurdo que oferece perigos e de uma influência ruim. Mas preferi propositalmente esse tipo de provas, depois de ter podido assegurar-me, por minhas pesquisas, de quantas vezes nos sucede ter que agradecer aos loucos. Nada é mais curioso que ver, embora continuemos na superfície do assunto, quanto devemos à burrice, ao espírito conservador exagerado, à superstição obstinada, na preservação dos vestígios da história da nossa espécie, vestígios de que seria precipitado apagar, sem o menor remorso, o utilitarismo prático.[138]

* * *

Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do *rastro*.[139] War-

burg, como sabemos, interessava-se pelos vestígios da Antiguidade clássica: vestígios que não eram redutíveis à existência objetal de restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique. Podemos compreender facilmente seu interesse pelas *survivals* de Tylor. Em primeiro lugar, elas designavam uma *realidade negativa* – justamente aquela que aparece numa cultura como um refugo, algo fora de época ou fora de uso (os *bòti* florentinos, por exemplo, testemunhavam, no século XV, uma prática já isolada do presente e das preocupações "modernas" que fundaram a arte renascentista). Em segundo lugar, as sobrevivências, segundo Tylor, designavam uma *realidade mascarada*: algo persistia e atestava um estado desaparecido da sociedade, porém sua própria persistência era acompanhada de uma modificação essencial – mudança de estatuto, mudança de significação (dizer que o arco e a flecha das guerras antigas sobreviveram como brinquedos infantis é dizer, evidentemente, que seu *status* e sua significação se modificaram completamente).

Nisso, a análise das sobrevivências se evidencia como a análise de manifestações sintomais e fantasmais. Elas designam uma *realidade de intrusão*, ainda que tênue ou até insensível, e por isso designam também uma *realidade espectral*: a sobrevivência astrológica apareceria como um "fantasma" no discurso de Lutero, um fantasma cuja eficácia Warburg podia reconhecer através de sua natureza de intruso e de intrusão – de sintoma – na argumentação lógica do pregador da Reforma.[140] Não é de admirar que a fortuna crítica das *survivals* tylorianas tenha concernido, inicialmente, aos fenômenos da fé: esse conceito encontraria no campo da história das religiões as suas mais numerosas aplicações.[141] Alguns estudos arqueológicos de longa duração, antecipando-se ao que André Leroi-Gourhan viria a chamar de "estereótipos técnicos", teriam sabido, ainda assim, abordar a história dos objetos sob o ângulo da *survival*.[142]

Destinos do evolucionismo: heterocronias

É forçoso constatar, entretanto, que a ideia de sobrevivência nunca recebeu muito boas críticas – e não apenas na história da arte. Na época de Tylor, acusava-se a *survival* de ser um conceito *muito estrutural* e abstrato, um conceito que escapava a qualquer exatidão e qualquer verificação factuais. A objeção positivista consistia em perguntar: como vocês fazem para datar uma sobrevivência?[143] Isso equivalia a compreender muito mal um conceito que se destinava, justamente, a qualificar um tipo não "histórico", no sentido trivial e factual, de temporalidade. Hoje, a *survival* mais seria acusada de ser um conceito *muito pouco estrutural*: um conceito, resumindo, marcado pelo selo *evolucionista*. E, por isso, fora de época e fora de uso: em suma, um velho fantasma cientificista característico do século XIX. Isso é o que se acredita poder inferir de uma antropologia moderna que, de Marcel Mauss a Claude Lévi-Strauss, teria produzido a reorientação necessária de conceitos etnológicos excessivamente marcados pelo essencialismo (*à la* Frazer) ou pelo empirismo (*à la* Malinowski).

Mas, ao destacar as linhas críticas, percebemos que as coisas são mais complexas, com nuances maiores do que parecem. O que está em causa não é a sobrevivência em si, e sim um valor de uso que lhe teriam dado alguns etnógrafos anglo-saxões do fim do século XIX. Mauss, por exemplo, não hesitava em reivindicar esse termo: o terceiro capítulo de seu *Ensaio sobre a dádiva* se intitula "Sobrevivência dos princípios [onde se institui a "troca de dádivas"] nas formas de direito antigas e nas economias antigas".[144] No texto, ele explicou que os princípios da dádiva e da contradádiva valiam como "sobrevivências" para o historiador e para o etnólogo:

> (...) eles têm um valor sociológico geral, pois nos permitem compreender um momento da evolução social. Porém há mais. Eles também têm alcance na história social. Instituições desse tipo realmente forneceram a transição para nossas formas, nossas formas próprias de direito e de economia. Podem servir para explicar historicamente nossas próprias sociedades. A moral e a prática das trocas usadas pelas sociedades que precederam imediatamente as nossas ainda guardam vestígios mais ou menos importantes de todos os princípios que acabamos de analisar [no quadro das chamadas sociedades "primitivas"].[145]

Noutro ponto, Mauss chegaria a *estender a ideia de sobrevivência* às próprias sociedades "primitivas":

> (...) não há sociedade conhecida que não tenha evoluído. Os homens mais primitivos têm atrás de si um passado imenso; a tradição difusa e a sobrevivência, portanto, desempenham um papel, mesmo entre eles.[146]

Esse era um modo de dizer: não só as sociedades "primitivas" têm história – o que alguns negaram durante muito tempo, como atesta a expressão "povos sem história" –, como também essa história é tão complexa quanto pode ser a nossa. Também é feita de transmissões conscientes e "tradições difusas", como escreveu Mauss. Também se constitui – ainda que, na falta de arquivos escritos, isso seja difícil de analisar – numa interação, ou nó, de temporalidades heterogêneas: um nó de anacronismos. Quando Mauss critica o uso das *survivals*, portanto, não é para questionar essa complexidade dos modelos do tempo. É, ao contrário, para refutar o *evolucionismo* etnológico como uma simplificação dos modelos temporais. Assim, quando Frazer descreve as *survivals* da "antiga confusão entre religião e magia", Mauss responde que "a hipótese é muito pouco explicativa" – a hipótese, entenda-se, de uma confusão entre magia e religião, que teria sido seguida pela autonomização da segunda, mais racional, mais moral, mais "evoluída", em suma.[147]

Mauss também criticou com perspicácia o que continua a ser a outra armadilha crucial de qualquer análise das sobrevivências, a qual poderíamos chamar de *arquetipismo*. Este leva não à simplificação dos modelos do tempo, mas a sua negação pura e simples, a sua diluição num essencialismo da cultura e da psique. A grande astúcia dessa armadilha é o chamariz constituído pela percepção analógica. Quando as semelhanças se tornam pseudomorfismos, quando servem, ainda por cima, para destacar uma significação geral e atemporal, é claro que a *survival* torna-se uma mitificação, um obstáculo epistemológico.[148] Destacamos desde já que a *Nachleben* warburguiana pôde ser interpretada e usada para tais fins, aqui e ali. Mas o esforço filológico de Warburg, sua percepção das singularidades, sua tentativa constante de puxar todos os fios, de identificar cada pequeno detalhe – mesmo quando sabia que os fios lhe escapavam, que tinham sido rompidos, corriam pelos subsolos –, tudo isso afasta a *Nachleben* de qualquer essencialismo. A anamnese *sintomal*, decididamente, não tem nada a ver com a generalização *arquetípica*.

A crítica de Lévi-Strauss, no capítulo introdutório de *Antropologia estrutural*, parece bem mais dura. É mais radical, mas, por isso mesmo, mais parcial e, vez por outra, portadora de inexatidões, se não de uma suspeita de má-fé. Lévi-Strauss começa seguindo os passos de Mauss: critica o arquetipismo e sua utili-

zação errônea de analogias substancializadas, de pseudomorfismos de uso universal.[149] Ora, é o próprio Tylor quem vai buscar seus vestígios. O arco e a flecha não formam uma "espécie", como dizia Tylor, num linguajar calcado no elo biológico da reprodução, porque, "entre dois utensílios idênticos, ou entre dois utensílios diferentes, mas de forma tão próxima quanto possível, existe e existirá sempre uma descontinuidade radical, que provém do fato de que um não saiu do outro, mas cada um deles brotou de um sistema de representação".[150]

Note-se de passagem que Warburg teria subscrito essa primeira afirmação sem hesitar: tratava-se de colocar a organização dos símbolos na posição de estrutura fundadora do mundo empírico.

Lévi-Strauss deu um passo suplementar – e menos prudente – ao dizer que os estudos provenientes de uma problemática das sobrevivências "não nos ensinam nada sobre os processos (...) inconscientes traduzidos em experiências concretas", o que ele mesmo invalidou, algumas páginas adiante, ao reservar para Tylor um lugar quase fundador na avaliação da "natureza inconsciente dos fenômenos coletivos".[151] Mas Tylor, a seu ver, continuaria a ser aquele que praticava uma etnologia desprovida de qualquer preocupação histórica: bastou-lhe citar uma breve passagem de *Researches into the Early History of Mankind* [Pesquisas sobre a história primitiva da humanidade] (1865), sem sequer prestar atenção ao título do livro, e sobretudo sem reconhecer que, seis anos depois, Tylor desenvolvera, em *Cultura primitiva*, uma reflexão sobre a historicidade das sociedades primitivas que, decididamente, Lévi-Strauss queria atribuir unicamente a Franz Boas.[152] Em 1952, o autor da *Antropologia estrutural* viria a enunciar sobre a historicidade "fora do alcance" dos povos primitivos uma tese que foi uma paráfrase totalmente inconsciente das passagens tylorianas citadas acima.[153]

Tudo isso deixa inalterada a questão de fundo: ainda se trata de saber o que significa "sobrevivência". E, para começar, trata-se de saber em que esse conceito decorre ou não da doutrina evolucionista – em que sentido e para que propósitos. Quando, no sétimo capítulo de seu livro *Pesquisas sobre a história primitiva da humanidade*, dedicado ao "Desenvolvimento e declínio da civilização", Tylor colore seu texto com referências a Darwin, o propósito é claramente polêmico: nesse momento, ele precisa jogar a evolução humana contra a destinação divina, ou seja, *A origem das espécies* contra a própria Bíblia.[154] Precisa reabilitar a "teoria do desenvolvimento" e o ponto de vista da espécie contra as teorias religiosas da degenerescência e da visão do pecado original.[155]

Impõe-se um esclarecimento suplementar: no momento em que Tylor entra nesse jogo de referências, o vocabulário da *survival* ainda não foi elaborado. Mesmo que o debate sobre a evolução constitua seu horizonte epistemológico

geral, a ideia de sobrevivência se construirá em Tylor de um modo claramente independente das doutrinas de Darwin e de Spencer.[156] Enquanto a seleção natural falava de "sobrevivência do mais apto" [*survival of the fittest*], garantia de novidade biológica, Tylor abordou a sobrevivência pelo ângulo inverso dos elementos culturais mais "inaptos e impróprios" [*unfit, inappropriate*], portadores de um passado acabado e não de um futuro evolutivo.[157]

* * *

Em suma, as sobrevivências não passam de sintomas portadores de desorientação temporal: não são, em absoluto, as premissas de uma teleologia em curso, de qualquer "sentido evolutivo". Decerto atestam um estado mais originário – e recalcado –, mas não dizem nada sobre a evolução como tal. Sem dúvida têm valor diagnóstico, mas não têm nenhum valor de prognóstico. Recordemos, enfim, que a teoria da cultura, segundo Tylor, era tão pouco decorrente de uma biologia quanto de uma teologia: para ele, os "selvagens" não eram os fósseis de uma humanidade originária, tampouco os degenerados de uma semelhança com Deus. Sua teoria visava, antes, a um ponto de vista *histórico* e *filológico*,[158] o que bem nos mostra o interesse de que pode ter-se revestido aos olhos de Warburg.

Uma coisa é certa: o conceito warburguiano de sobrevivência [*Nachleben*] conheceu suas primeiras aproximações num campo epistêmico ligado aos objetos da antropologia e ao horizonte geral das teorias evolucionistas. Nisso, afirmou Ernst Gombrich, Warburg continuaria a ser um "homem do século XIX"; nisso, ele concluiu, sua história da arte permaneceria envelhecida, ultrapassada em seus modelos teóricos fundamentais.[159] Essa é uma simplificação brutal, não desprovida de má-fé. Na melhor das hipóteses, atesta a dificuldade com que depararam os iconologistas da segunda geração quanto à gestão de uma herança decididamente fantasmática demais para ser "aplicável" como tal. Na pior, essa simplificação visa a tornar a fechar as vias teóricas abertas pela própria ideia de *Nachleben*.

Um Warburg "evolucionista": o que quer dizer isso? Que ele leu Darwin? Quanto a isso, não há a menor sombra de dúvida. Que ele reivindicou uma "ideia de progresso" nas artes e adotou um "modelo continuísta" do tempo?[160] Nada é mais falso. Lembremos, para começar, que a doutrina da evolução introduziu a *questão do tempo* nas ciências da vida, para além da "longa duração cósmica", como a chamou Georges Canguilhem, com que Lamarck ainda construía seu arcabouço de pensamento. Mas levantar a questão do tempo já era levantar a *questão dos tempos*, isto é, das diferentes modalidades

temporais manifestadas, por exemplo, por um fóssil, um embrião ou um órgão rudimentar.[161] Patrick Tort, por outro lado, mostrou que era abusivo identificar a filosofia de Herbert Spencer – essa que vem espontaneamente à lembrança quando se pronuncia a palavra "evolucionismo" – com a teoria darwiniana da evolução biológica: a segunda é um transformismo bioecológico do devir das espécies vivas como sujeitas a variação; a primeira é uma doutrina, ou até uma ideologia do sentido da história, cujas conclusões – disseminadas nas classes dirigentes e nos meios industriais do século XIX – se opõem, em muitos aspectos, às da *Origem das espécies*.[162]

O pivô do mal-entendido provém justamente da ideia de sobrevivência. Somente na quinta edição de seu livro Darwin fez intervir a expressão spenceriana "sobrevivência do mais apto" [*survival of the fittest*]; os epistemólogos de hoje só veem confusão teórica na associação dessas duas palavras (que Tylor, como vimos, dissociou criteriosamente). Falar dessa maneira, com efeito, é reduzir a seleção à sobrevivência: os mais aptos, os mais fortes sobrevivem aos outros e se multiplicam. A ideia de que essa lei possa concernir ao mundo histórico ou cultural é de Spencer, não de Darwin, que via na civilização, antes, uma forma de nos opormos à seleção natural – de nos "desadaptarmos".[163] Nesse sentido, Warburg foi darwinista, sem dúvida, mas não evolucionista no sentido spenceriano.

Nele, a *Nachleben* só tem sentido ao *tornar complexo o tempo histórico*, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidades específicas, não naturais. Basear uma história da arte na "seleção natural" – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma "memória coletiva". Nada está mais distante dessa ideia do que o sistematismo "sintético" e autoritário de Spencer, seu suposto "darwinismo social".[164] Em contrapartida, é possível levantar as ligações entre essa ideia de sobrevivência e certos enunciados darwinianos relativos à complexidade e à intricação paradoxal dos tempos biológicos.

A *Nachleben*, desse ponto de vista, poderia ser comparada – o que não significa assimilada – aos modelos de tempo que constituem sintoma, precisamente, na evolução, ou seja, que criam obstáculo a todos os esquemas continuístas de adaptação. Os teóricos da evolução falaram em "fósseis vivos",

esses seres perfeitamente anacrônicos da sobrevivência.[165] Falaram de "elos perdidos", essas formas intermediárias entre estádios antigos e estádios recentes de variação.[166] No conceito de "retrocesso", recusaram-se a opor uma evolução "positiva" a uma regressão "negativa".[167] Assim, falaram não apenas de "formas pancrônicas" – fósseis vivos ou formas sobreviventes, ou seja, organismos encontrados em estado fóssil por toda parte que eram tidos como desaparecidos, mas de repente eram descobertos, em certas condições, no estado de organismos vivos[168] –, mas também em "heterocronias", esses estados paradoxais do ser vivo em que se combinam fases heterogêneas de desenvolvimento.[169] Quando a ação normal da seleção natural e das mutações genéticas não permitia compreender a formação de uma nova espécie, eles chegaram até a falar de "monstros promissores", organismos "não competitivos", porém capazes de gerar uma linhagem evolutiva radicalmente divergente, original.[170]

À sua maneira, a *Nachleben* warburguiano só nos fala, com efeito, de "fósseis vivos" e formas "retrogressivas". Fala-nos, sim, de *heterocronias*, ou de "monstros promissores" – como a porca prodigiosa de Landser, com dois corpos e oito patas, que Warburg teria comentado, com base numa gravura de Dürer, pelo prisma do que denominou de uma "região dos monstros proféticos" [*Region der wahrsagenden Monstra*].[171] Mas também compreendemos o mal-entendido que pode ser induzido pelo adjetivo "evolucionista" a propósito de uma obra tão experimental – tão inquieta e heurística – quanto a de Warburg.

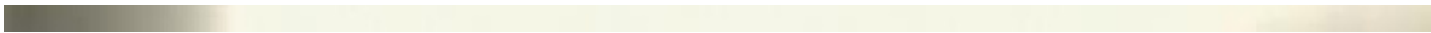
* * *

Para delinear o *objeto inaudito* e anacrônico de sua busca, Warburg procedeu, na verdade, como todos os pioneiros: fez uma montagem sumária de um sistema de empréstimos heterogêneos, que desviou de todos os demais pela simples "boa vizinhança". Ernst Gombrich revelou – mas também superestimou – o uso que ele fez do evolucionismo heterodoxo de Tito Vignoli.[172] Ora, essa fonte positivista deve ser situada do lado do romantismo de Carlyle, por exemplo: nela Warburg bebeu outros argumentos a favor do *questionamento da história* induzido por todo reconhecimento dos fenômenos de sobrevivência. Carlyle não influenciou Warburg apenas no plano da "filosofia do símbolo" – e do vestuário – que encontramos nesse livro estranhíssimo que é *Sartor Resartus*, ao qual teremos de voltar. No mesmo contexto, ele esboçou uma verdadeira filosofia da história, em diálogo com todo o pensamento alemão: Lessing, Herder, Kant, Schiller e, é claro, Goethe.[173]

Foi uma filosofia da distância (a história como aquilo que nos põe em contato com o longínquo) e da experiência (a história como filosofia ensinada

pela vivência); foi uma filosofia da *visão dos tempos*, simultaneamente profética e retrospectiva; foi uma crítica da história prudente, um elogio da história artística; foi uma teoria dos "sinais dos tempos" [*signs of Times*] que o próprio Carlyle definiu como "hiperbólico-assintótica", sempre à procura de limites e profundidades desconhecidos. Enquanto a história, no sentido banal, era reconhecida como sucessiva, narrativa e linear, Carlyle falou do tempo como um turbilhão feito de atos e blocos [*solids*] inúmeros e simultâneos, que ele acabou chamando de "caos do ser" [*chaos of Being*].[174]

Não é irrelevante saber que Wilhelm Dilthey, em 1890, comentou essa filosofia da história em relação à sua própria "crítica da razão histórica".[175] Por caminhos extremamente diferentes – divergentes em muitos pontos –, Carlyle e Dilthey puderam fornecer ao jovem Warburg alguns instrumentos conceituais destinados a construir aos poucos o modelo temporal de sua própria *Kulturwissenschaft* em formação.[176] A abertura antropológica da história da arte só podia modificar seus próprios esquemas de inteligibilidade, seus próprios determinismos. Como quer que fosse, Warburg viu-se participando de uma polêmica que, naquele final do século XIX, opôs os historiadores positivistas ou "especialistas" aos defensores de uma *Kulturgeschichte* ampliada, tais como Salomon Reinach ou Henri Berr, na França, e, na Alemanha, Wilhelm Dilthey ou Karl Lamprecht, o próprio professor de Warburg.

Que podemos concluir desse jogo de empréstimos e questões debatidas senão que o evolucionismo produziu então sua própria crise, sua própria crítica interna? Reconhecendo a necessidade de ampliar os modelos canônicos da *história* – modelos narrativos, modelos de continuidade temporal, modelos de assunção objetiva –, dirigindo-se aos poucos para uma teoria da *memória* das formas – uma teoria feita de saltos e latências, de sobrevivências e anacronismos, de quereres e inconscientes –, Aby Warburg efetuou uma ruptura decisiva com as próprias ideias de "progresso" e "desenvolvimento" históricos. Jogou o evolucionismo contra ele mesmo. Desconstruiu-o pelo simples reconhecimento desses fenômenos de sobrevivência, dos casos de *Nachleben* que agora precisamos tentar retomar em sua elaboração específica.

Renascimento e impureza do tempo: Warburg com Burckhardt

Warburg elaborou a ideia de *Nachleben* num contexto histórico preciso, aquele que foi o campo quase exclusivo de seus estudos publicados: o Renascimento, em primeiro lugar o italiano (Botticelli, Ghirlandaio e Francesco del Cossa, mas também Poliziano e Pico della Mirandola), depois o flamengo e o alemão (Memling, Van der Goes, Dürer, bem como Lutero ou Melâncton). Hoje tornamos a nos debruçar sobre essa idéia porque ela nos parece trazer uma lição teórica apropriada para "refundar", por assim dizer, alguns grandes pressupostos de nosso saber sobre as imagens *em geral*. Mas não convém esquecermos que foi no contexto do Renascimento, *em particular*, que Warburg formulou o problema. Não podemos exigir dele algo que nunca prometeu (foi o que fez Gombrich ao censurá-lo, por exemplo, por ter falado de sobrevivências, "esquecendo a Idade Média").[177] O valor geral da *Nachleben* resulta de uma leitura e, portanto, de uma interpretação de Warburg: recruta apenas a responsabilidade de nossa própria construção.

Em todo caso, atribuamos a Warburg um gosto – sutil e sub-reptício – pela provocação: acaso não é provocador fazer com que se encontrem, na mesa de trabalho do historiador-filósofo, dois conceitos tão diferentes quanto "sobrevivência" e "renascimento"? É certo que a palavra *Renaissance*, em alemão, só é usada a propósito do período histórico: não designa espontaneamente, como em francês ou italiano, um processo que a expressão *Nachleben der Antike* teria então a incumbência de designar. Mas persiste a impressão de que o contato entre as duas palavras contém algo irritante. Teremos de constatar que, com efeito, nenhuma das duas poderia sair imune de tal contato: o Renascimento, como idade áurea na história das artes, teve de perder algo de sua pureza, de sua completude. Inversamente, a sobrevivência, como processo obscuro da evolução, teve de perder algo de seu toque primitivo ou pré-histórico.

Mas por que esse contexto? Por que o Renascimento? Por que, em particular, ter começado ou recomeçado – penso na tese de Warburg sobre Botticelli, seu primeiro trabalho publicado[178] – pelo Renascimento italiano? Primeiro porque foi exatamente nele que começou ou recomeçou a história da arte, considerada como saber: Warburg e Wölfflin, antes de Panofsky, teriam reinventado a disciplina da história da arte, *retornando às condições humanistas*,

isto é, renascentistas, de uma ordem do discurso que nem sempre existira como tal. Para um jovem estudioso do fim do século XIX, entrar no Renascimento – entrar na história da arte pela via real do Renascimento – era também *entrar numa polêmica teórica* sobre o próprio estatuto, o estilo e os desafios do discurso histórico em geral.

Essa polêmica remonta a Jules Michelet, algumas de cujas célebres formulações esboçaram pela primeira vez uma ideia propriamente histórica e interpretativa do Renascimento: "descoberta do mundo e do homem", "advento de uma nova arte", "livre expansão da fantasia", retorno à Antiguidade concebido como "um apelo às forças vivas"[179] etc. Tentemos relativizar o que tais formulações têm hoje de banalizado, ou mesmo de contestável: quando Warburg cursou as cadeiras de Henry Thode, na universidade de Bonn, é provável que tenha ouvido uma centena de recriminações a esse Renascimento "moderno", essencialmente percebido como o momento de *invenção de uma moral anticristã*. Recriminações menos dirigidas ao próprio Michelet do que aos dois pensadores alemães responsáveis por levar tais formulações a suas consequências extremas: Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche.[180] A polêmica, suspeitamos, não concernia apenas ao estatuto cristão ou não do Renascimento italiano, mas ao próprio estatuto do conhecimento histórico, de suas ambições filosóficas e antropológicas. No coração dessa polêmica, toda a questão da nova *Kulturgeschichte* foi colocada por Nietzsche e Burckhardt.

É claro que, entre as aulas "franciscanas" de Thode e os escritos "modernos" de Burckhardt, Warburg não hesitou nem por um instante. Não vemos o nome do primeiro citado uma única vez nos *Gesammelte Schriften*, ao passo que a influência do segundo é reivindicada por toda parte.[181] Basta um único exemplo para deixar claro esse contraste: em seu artigo de 1902 sobre o retrato florentino, Warburg partiu justamente de uma iconografia franciscana – a *Confirmação da regra de São Francisco*, representada por Giotto na igreja de Santa Croce e por Ghirlandaio na de Santa Trinità –, o que torna ainda mais flagrante a ausência de qualquer referência a Thode.[182] Na verdade, Warburg simplesmente silenciou sobre o fato de que sua interpretação antropológica do ciclo de Ghirlandaio contradizia ponto por ponto o esquema proposto por Thode em seu livro sobre o Renascimento. Inversamente, o mesmo texto começa com uma vibrante reivindicação teórica dominada pela autoridade de Burckhardt:

> Jacob Burckhardt, pioneiro exemplar [*vorbildlicher Pfadfinder*], abriu para a ciência o domínio da cultura do Renascimento [*Kultur der Renaissance*] e o dominou com seu gênio, porém nunca pensou em explorar como tirano

egoísta a região [*Land*] que acabara de descobrir; ao contrário, sua abnegação científica [*wissenschaftliche Selbstverleugnung*] foi tal que, em vez de atacar o problema da história da civilização preservando sua unidade [*Einheitlichkeit*], tão sedutora no plano da arte, ele o dividiu em várias partes aparentemente não relacionadas [*in mehrere äusserlich unzusammenhängende Teile*], a fim de explorar e descrever cada uma delas com soberana serenidade. Em *A cultura do Renascimento*, ele expôs primeiro a psicologia do indivíduo social, sem considerar as artes plásticas; depois, em *Cicerone*, contentou-se em propor uma "iniciação ao prazer das obras de arte". (...) Cônscios da personalidade superior de Jacob Burckhardt, nem por isso devemos hesitar em avançar pelo caminho que ele nos apontou.[183]

Esse "caminho" [*Bahn*] era de uma exigência metodológica extremamente difícil de sustentar. Mas teria colocado a "abnegação" de Warburg – sua *Selbstverleugnung*, como escreveu nessa passagem – à altura da que ele reconheceu em Burckhardt. Trata-se de uma atitude quase estoica. Por um lado, tem-se que reconhecer a unidade [*Einheitlichkeit*] de toda cultura, sua organicidade fundamental. Mas, por outro, o sujeito se recusa a declará-la, a defini-la, a ter a pretensão de apreendê-la como tal: deixa as coisas em seu estado de divisão ou de "desmontagem" [*Zerlegung*]. Como Burckhardt, Warburg sempre se recusou a fechar uma síntese, o que era um modo de sempre *adiar* o momento de concluir, o momento hegeliano do saber absoluto. Por isso é preciso levar a "abnegação", ou a modéstia epistemológica, até o reconhecimento de que um pesquisador isolado – um *pioneiro* – só pode e deve *trabalhar com singularidades*, como escreveu Warburg muito bem, na mesma página, jogando com o paradoxo de uma "história sintética", mas feita de "estudos particulares", ou seja, de estudos de caso não hierarquizados:

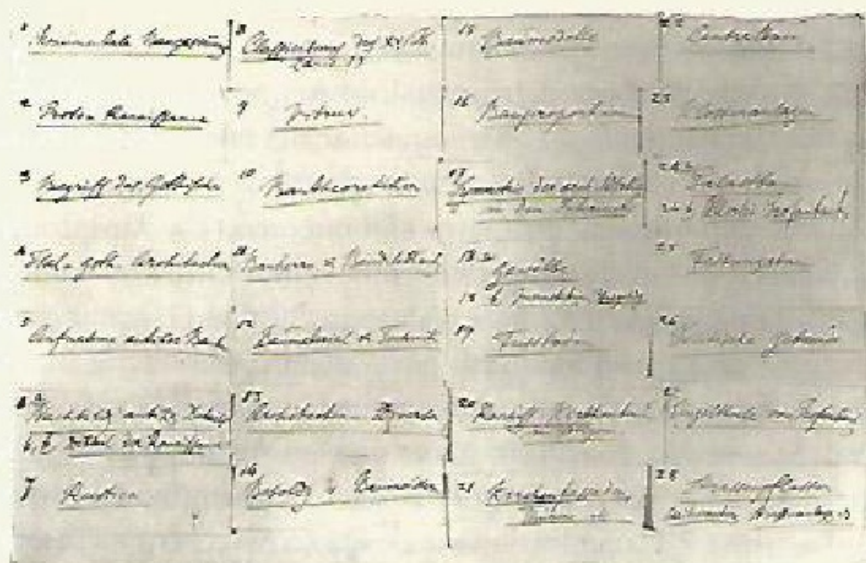
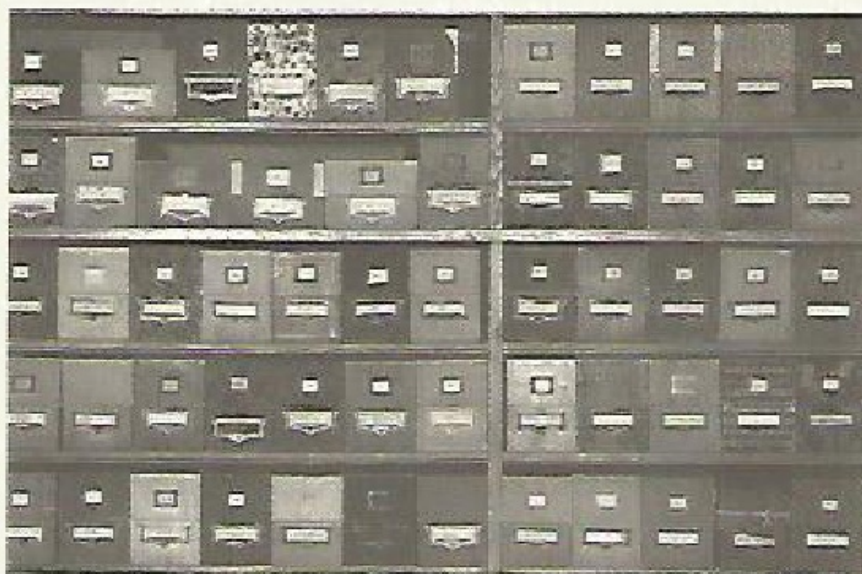
> Mesmo após sua morte, esse especialista [Burckhardt], esse erudito genial, aparece-nos como um investigador incansável; em suas *Contribuições para a história da arte na Itália*, abriu mais um terceiro caminho empírico para aceder a uma história sintética da civilização [*synthetische Kulturgeschichte*]: não recuou diante da tarefa de estudar cada obra de arte em particular [*das einzelne Kunstwerk*] em sua relação direta com o ambiente de sua época, para apreender como "causalidades" as exigências intelectuais e práticas da vida real [*das wirkliche Leben*].[184]

Também Wölfflin – o outro grande "reinventor" da história da arte no século XX – admirava em Burckhardt o mestre que foi capaz de construir uma "história sistemática" em que o "sistema" nunca foi definido, isto é, fechado, esquematizado, simplificado. Em Burckhardt, a "sensibilidade à obra indivi-

dual" sempre veio em primeiro plano, deixando toda conclusão *em aberto*.[185] Ora, ninguém melhor do que Warburg para executar – se é que o verbo convém aqui – essa tarefa paradoxal, que em seu texto é bem expressa pelo verbo *zerlegen*, "decompor". No campo da história da arte, ninguém terá ousado tão bem quanto ele viajar por essa *análise infinita das singularidades*, à qual a falta de fechamento destas fazia passar, abusivamente, por "imperfeita" ou "inacabada".

A modéstia e a abnegação exibidas por Warburg diante do "monumento" histórico erigido por Burckhardt não são fingidas nem protocolares.[186] Mas isso não significa que a relação entre as duas obras seja de pura filiação: em suas anotações pessoais, Warburg mostrou-se comumente mais crítico, mais propício ao debate e à oposição.[187] Também é preciso dizer que o vocabulário fundamental de Warburg – o da *Nachleben*, o das *Pathosformeln* ou da teoria da "expressão" [*Ausdruck*] – não faz parte dos temas conceituais próprios de Burckhardt. Por outro lado, não podemos nos impedir de achar que os famosos *Notizkästen* de Warburg – seus fichários de cartões multicores – são como que a encarnação volumétrica dos *Materialen* que Burckhardt havia reunido com vistas à redação de uma *História da arte do Renascimento*, sempre pendente, jamais publicada (fig. 6-7). De qualquer modo, vale a pena identificar o que, no grande historiador basileense, pode ter servido às intuições e construções do jovem Warburg.

* * *

Entrar na história da arte pela "via real" do Renascimento florentino significava, em 1902 (no estudo sobre o retrato), assim como em 1893 (no estudo sobre Botticelli), tomar posição em relação ao próprio conceito criado por Burckhardt ao longo de seu livro-rio, *A cultura do Renascimento na Itália*.[188] Teceram-se incontáveis comentários sobre os temas e as teses contidos nesse livro. Saudaram-se sua audácia, sua inspiração e seu movimento "genial"; admirou-se sua maneira de reunir um material histórico extraordinariamente rico e polimorfo. Os comentaristas tampouco se privaram de submeter à objeção crítica cada tema célebre: a oposição entre Idade Média e Renascimento, a primazia da Itália, o "desenvolvimento do indivíduo".[189] Independentemente de todas as críticas, o livro continuava a dominar o debate histórico sobre a ideia de Renascimento.[190] Mas também se fez desse "domínio" esmagador um argumento a favor do fato de Burckhardt haver criado, com sua obra-prima, um *Renascimento mítico*, mitificado, cujo culto acabaria produzindo o que Heinrich Mann condenou com a expressão *Renascimento histérico*.[191]

6. Jacob Burckhardt, esboço do projeto *Kunst der Renaissance*, 10 de agosto de 1858. Tinta sobre papel. Basileia, Jacob Burckhardt-Archiv. Foto: Jacob Burckhardt-Archiv.

7. Aby Warburg, *Notizkästen*. Londres, Instituto Warburg. Foto: Instituto Warburg.

Se é fato que existe um *mito do Renascimento*, tal mito é intrínseco à própria cultura renascentista – e coube a Burckhardt analisá-lo como tal. O "desenvolvimento do indivíduo" decorre, provavelmente, de uma estrutura mítica, ou, pelo menos, de uma estrutura ideológica e política.[192] Nem por isso deixou de produzir efeitos de conhecimento e de estilo, efeitos de verdade e de história: se o "indivíduo" é um mito do Renascimento, pelo menos gerou essas

realidades fascinantes que são os retratos florentinos do Quattrocento. Foi exatamente daí que Warburg partiu: analisar um mito, decompô-lo em seus efeitos estéticos, era ao mesmo tempo aquilatar sua fecundidade (como "ciência do concreto") e desconstruí-lo (como conjunto de fantasias).

A análise burckhardtiana, portanto, não interessava a Warburg por algumas generalidades, das quais o Renascimento, como cultura ou como período, pudesse sair totalmente puro e conceitualmente "armado", como Atena emergindo da cabeça de Zeus. Burckhardt havia de fato reconhecido um "desenvolvimento do indivíduo" na Itália renascentista, mas esse "desenvolvimento" encontrava sua estranha conclusão numa *análise dos sintomas* e chistes, das paródias e difamações – outros tantos obstáculos a um modelo trivialmente evolucionista – dos quais o indivíduo, desde Franco Sacchetti até Aretino, teria sido uma vítima incessante; assim, Burckhardt falou do "desenvolvimento do indivíduo" não como o puro progresso de uma emancipação, mas também como um *desenvolvimento de sua própria perversidade*.[193]

Podemos tirar dessa análise duas interpretações muito diferentes. A primeira é moralista: segue o modelo "grandeza e decadência" dos pessimismos do século XVIII.[194] Lança uma ponte – legítima – entre Burckhardt e Schopenhauer.[195] Mas, enfatizando a temática do declínio, acaba vendo em Burckhardt apenas um ideólogo saudosista, um antidemocrata precursor do *Kulturpessimismus* à moda de Spengler, ou até um zelador das "revoluções conservadoras" que, na Alemanha, prepararam o advento do nazismo.[196] A outra interpretação é estrutural: liga-se mais a identificar os *modos de funcionamento da história* do que os *julgamentos sobre a história*. Tem a vantagem – que Warburg parece haver compreendido perfeitamente – de ser dialética e, por isso, epistemologicamente fecunda. Quando Burckhardt condenou a "cultura moderna" e sua incapacidade de "compreender a Antiguidade",[197] não proferiu propriamente um julgamento "reacionário", mas pôs o dedo, de forma crítica, no problema mais geral da relação entre uma cultura e sua memória: uma cultura que recalca sua própria memória, suas próprias sobrevivências, está tão fadada à impotência quanto uma cultura imobilizada na perpétua comemoração de seu passado. Walter Benjamin, ao que me parece, pensava da mesma maneira.[198]

O "desenvolvimento do indivíduo" no Renascimento trazia em si, portanto, o *desenvolvimento de seus sintomas*, suas perversidades, suas negatividades. O que concluir dessa proposição? Uma visão moralista falaria em "declínio", em nome de uma pureza que não se sabe muito bem se deveria ser situada, como em Winckelmann, na época do simples "milagre grego". Uma visão estrutural compreenderia que o tempo – qualquer tempo de que se trate, o da Antiguidade ou o do Renascimento – *é impuro*. Foi a partir de tal inter-

pretação, creio, que todo o trabalho de Warburg pôde começar, utilizando o que, nas análises de Burckhardt, podia construir uma noção incisiva dessa impureza do tempo: construir, em suma, a base teórica da "sobrevivência".

* * *

Logo de início Burckhardt havia decidido dar a medida de uma *complexidade temporal* própria do Renascimento; seria impossível – e historicamente nefasto – resumi-la na bela ciência de um Leonardo, no angelismo de um Rafael ou na genialidade de um Michelangelo. Meio século antes que Freud definisse sua "regra fundamental" da não omissão, Burckhardt escreveu que o historiador não devia "excluir nada do que pertence ao passado":[199] as lacunas, os continentes negros, as contramotivações, as aberrações, tudo fazia parte de sua busca. Eis por que o famoso "desenvolvimento do indivíduo" deve ser pensado com o que Burckhardt chamou de uma "mescla de superstições antigas e modernas",[200] característica da Itália renascentista (sabemos que Warburg faria uma análise semelhante da Alemanha de Lutero e Melâncton). Enquanto Robert Klein via em Burckhardt "alguma oposição entre as duas orientações do Renascimento" – o espírito *positivo* da "descoberta do homem e do mundo" e o espírito *fantasioso* das ficções esotéricas[201] –, ficaríamos tentados a reconhecer algo como uma clarividência dialética, uma *ideia das tensões e polaridades* que Warburg teria sistematizado por conta própria em cada nível de análise.

Nessas condições, não vemos como a famosa "ressurreição da Antiguidade"[202] poderia ser pensada segundo a temporalidade de um retorno puro e simples do mesmo (o mesmo "ideal de beleza", por exemplo). Foi sua relação – fatalmente *anacrônica* – com as especificidades do presente e do local, a Itália do século XV, que deu a esse *retorno* sua vocação para as *diferenças*, as complexidades, as metamorfoses.[203] O encontro do tempo longo das sobrevivências – não era assim que Burckhardt as chamava; ele dizia: "(...) essa Antiguidade fizera sentir sua influência desde longa data" – com o tempo breve das decisões estilísticas que fez do Renascimento um fenômeno tão complexo.[204]

Eis por que Burckhardt, a propósito do conceito histórico do *renaître* [renascer] – anotado com essa forma verbal, em francês, num manuscrito de 1856 –, teria podido descrever um verdadeiro movimento dialético entre o *tempo-corte* do que ele chamou de "retomada" do passado antigo e o *tempo--turbilhão* dos "restos vitais" [*lebensfähige Reste*] que tinham permanecido latentes, em certo sentido eficazes, bem no âmago da "longa interrupção" que os mantivera não percebidos.[205] A Antiguidade não é um "puro objeto do

tempo" que retorne tal e qual, ao ser convocada: é um grande movimento de terrenos, uma vibração surda, uma harmonia que atravessa todas as camadas históricas e todos os níveis da cultura:

> A história do mundo antigo, pelo menos a dos povos cuja vida se prolongou na nossa, é como um acorde fundamental que ainda ouvimos ressoar, incessantemente, através da massa dos conhecimentos humanos.[206]

Consequentemente, será menor o nosso espanto por encontrarmos na pena de Burckhardt uma proposição tão radical – e escandalosa, aos olhos dos devotos estéticos do Renascimento – quanto esta: "O Renascimento não criou nenhum estilo orgânico próprio" [*kein eigener organischer (...) Stil*].[207] Que quer dizer isso? Quer dizer que o Renascimento é impuro, tanto em seus estilos artísticos quanto na temporalidade complexa de suas idas e vindas entre o presente vivo e a Antiguidade rememorada. Não podemos imaginar, no século XIX, uma crítica mais aguda do historicismo (em busca da unidade de tempo) e do esteticismo (em busca da unidade de estilo).[208]

O Renascimento é impuro. Warburg nunca se cansaria de aprofundar e de construir – graças aos conceitos específicos de *Nachleben* e *Pathosformel* – essa observação. O Renascimento é impuro: tal seria, talvez, seu limite a respeito de qualquer ideal, e tal era, porém, sua *vitalidade*. Foi o que Warburg escreveu, exatamente em 1920: a "mistura de elementos heterogêneos" [*Mischung heterogener Elemente*] deu nome ao que havia de "vital" [*so lebenskräftig*] na "cultura do Renascimento" [*Kultur der Renaissance*].[209] Ele nomeou o caráter "híbrido" do estilo florentino [*Mischstil*].[210] Isso implicava uma constante dialética de "tensões" e "compromissos", de tal sorte que a cultura renascentista acabaria por se apresentar, aos olhos do historiador, como um verdadeiro "organismo enigmático":

> Quando maneiras contraditórias de conceber a vida [*Lebensanschauung*] lançam os membros isolados da sociedade em enfrentamentos mortais e inspiram neles uma paixão unilateral, elas causam, irresistivelmente, o declínio [*Verfall*] da sociedade; no entanto, ao mesmo tempo, são forças [*Kräfte*] que favorecem o desabrochar da mais elevada civilização (...). Nesse terreno cresce a flor da cultura do Renascimento florentino. As qualidades totalmente heterogêneas [*heterogene Eigenschaften*] do idealista medieval e cristão, cavalheiresco e romântico, ou ainda clássico e platonizante, por um lado, e do pragmático mercador etrusco, pagão e voltado para o mundo externo, por outro, impregnam o homem da Florença dos Medici e nele se unem para formar um organismo enigmático [*ein rätselhafter Organismus*], dotado de uma energia vital [*Lebensenergie*] primária, porém harmoniosa.[211]

Lebensfähige Reste: a sobrevivência anacroniza a história

O Renascimento é impuro – a *sobrevivência* seria a maneira warburguiana de denominar o modo temporal dessa impureza. Apesar de discreta, a expressão "restos vitais" [*lebensfähige Reste*] em Burckhardt parece-me decisiva para compreender, acima do próprio Warburg, o paradoxo – e a necessidade – de tal ideia. Trata-se do paradoxo de uma energia residual, de um vestígio de vida passada, de uma morte por pouco evitada e quase contínua, *fantasmal*, em suma, que dá à cultura triunfalmente chamada de "Renascimento" seu próprio princípio de *vitalidade*. Mas de que vitalidade, de que temporalidade se trata, exatamente? Em que a sobrevivência impõe um modo específico, fundamental, de compreender a "vida das formas" e as "formas do tempo" que essa vida exibe?

Nossa hipótese de leitura será que, para além da evocação burckhardtiana dos "restos vitais", a *Nachleben* de Warburg fornece um modelo de tempo próprio das imagens, um *modelo de anacronismo* que rompe não apenas com as filiações vasarianas (esses romances familiares) e com as nostalgias winckelmannianas (essas elegias do ideal), mas também com todas as suposições usuais sobre o sentido da história. Assim, segundo Warburg, a *Nachleben* introduz toda uma teoria da história: é no cotejo com o hegelianismo, no final das contas, que devemos julgar ou avaliar tal conceito.[212]

Constatamos, para começar, que o próprio Warburg via na "sobrevivência da Antiguidade" um "problema capital" [*Hauptproblem*] para toda a sua pesquisa. Foi o que atestaram seus colaboradores e amigos mais íntimos, como Fritz Saxl[213] ou ainda Jacques Mesnil:

> A biblioteca fundada em Hamburgo pelo professor Warburg distingue-se entre todas as bibliotecas por não ser consagrada a um ou vários campos do saber humano, por não entrar em nenhuma das categorias habituais, tanto gerais quanto locais, e sim ter sido formada, classificada e orientada com vistas à solução de um problema, ou melhor, de um vasto conjunto de problemas conexos. Esse problema foi o que preocupou Aby Warburg desde a juventude: o que realmente representava a Antiguidade para os homens do Renascimento? Qual era sua significação para eles? Em que domínios e por que caminhos ela havia exercido sua influência? As perguntas assim formu-

ladas não eram, para ele, uma questão apenas artística e literária. O Renascimento não evocou em seu espírito somente a ideia de um estilo, mas também e principalmente a ideia de uma *cultura*: o problema da sobrevivência e do renascimento do antigo era um problema tanto religioso e social quanto artístico.[214]

A atual classificação da Biblioteca Warburg atesta também uma obsessão: cada seção importante, ou quase, começa com uma subseção sobre a "sobrevivência da Antiguidade" – sobrevivência dos deuses antigos, dos saberes astrológicos, das formas literárias, dos temas figurativos etc. Os volumes de conferências [*Vorträge der Bibliothek Warburg*], publicados entre 1923 e 1932 por Fritz Saxl, também trazem a marca constante desse problema: à simples abertura do primeiro volume, vemos lado a lado um artigo sobre Dürer como intérprete da Antiguidade (por Gustav Pauli) e um estudo de Hellmut Ritter sobre as sobrevivências helenísticas na magia árabe, a famosa conferência de Ernst Cassirer sobre o conceito de "forma simbólica" e um ensaio de Adolph Goldschmidt sobre "A sobrevivência das formas antigas na Idade Média" [*Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter*].[215] Todo o esforço bibliográfico do Instituto Warburg finalmente convergiria para a edição de dois volumes consagrados apenas ao problema da sobrevivência da Antiguidade.[216]

Mas será que o problema era tão novo assim? O neoclassicismo de Winckelmann e seus seguidores já não tinha projetado a Antiguidade [*Altertum*] até mesmo no presente vivo [*Gegenwart*] dos homens do século XIX?[217] Ernst Gombrich insistiu na influência de um texto de Anton Springer – o primeiro capítulo de seu livro *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, publicado em 1867 – sobre "A sobrevivência da Antiguidade na Idade Média" [*Das Nachleben der Antike im Mittelalter*]: na margem de uma passagem em que Springer falava do antigo drapeado como um "instrumento perfeito de expressão", Warburg indicou seu assentimento com um lacônico "Bravo".[218]

Com certeza, Warburg tinha um conhecimento muito preciso de toda a literatura histórica relativa ao problema da "tradição antiga". Mas esse conhecimento, do nosso ponto de vista, marca ainda mais fortemente a diferença que devia separar sua própria ideia da *Nachleben* de todas as que, sob diversas denominações, podiam circular em sua época.[219] Então, em que podia a sobrevivência, segundo Warburg, romper com todas as que a haviam precedido, ou que lhe eram contemporâneas? Essencialmente, em *não ser passível de superposição a nenhuma periodização histórica*. A *Nachleben* de Springer simplificava a história, periodizando-a: permitia manter uma Antiguidade "diminuída" em suas sobrevivências medievais, em oposição à Antiguidade "triunfal"

do Renascimento. A *Nachleben* de Warburg era um conceito estrutural. Dizia respeito tanto ao Renascimento quanto à Idade Média: "Cada período tem o Renascimento da Antiguidade que merece" [*jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient*], escreveu.[220] Mas poderia ter afirmado, simetricamente, que cada período tinha as sobrevivências que merecia, ou melhor, que lhe eram necessárias e, em certo sentido, que lhe eram estilisticamente subjacentes.

* * *

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*; assim, a astrologia do tipo indiano – a mais remota que existe – encontrou um valor de uso na Itália do século XV *depois* de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe e medieval.[221] Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência *desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro.

Por que o saber medieval sobreviveu em Leonardo da Vinci? Por que o gótico setentrional sobreviveu ao Renascimento clássico? Já dizia Michelet que a Idade Média era "ainda mais difícil de matar por já estar morta há muito tempo".[222] São as coisas mortas há muito tempo, com efeito, que assombram com maior eficácia – da maneira mais perigosa – a nossa memória: quando faz seu horóscopo, a dona de casa de hoje continua a manipular os nomes de deuses antigos, nos quais, supõe-se, ninguém mais crê. A sobrevivência, portanto, *abre a história* – o que era a vontade de Warburg quando ele falava de uma "história da arte no sentido mais amplo" [*wohl zum Beobachtungsgebiet der Kunstgeschichte im weitesten Sinne*]: uma história da arte aberta para os problemas antropológicos da superstição, da transmissão das crenças.[223] Uma história da arte informada pela "psicologia da cultura" pela qual Warburg começara a se apaixonar junto a Hermann Usener e Karl Lamprecht.

Na medida mesma em que amplia o campo de seus objetos, de suas abordagens, de seus modelos temporais, a sobrevivência *torna complexa a história*: libera uma espécie de "margem de indeterminação" na correlação histórica dos fenômenos. O depois quase se liberta do antes, quando se une ao "antes do antes" fantasmático que sobrevive: como na obra de Rembrandt, qualificada

por Warburg de "mais antiga e mais clássica" – mais ovidiana, em suma – que a de alguém como Antonio Tempesta, que a precedeu na história.[224] A forma quase se liberta do conteúdo, como nos afrescos de Ferrara, nos quais a estrutura renascentista – a posição recíproca das figuras, a própria referência astrológica – coexiste com uma iconografia ainda medieval, heráldica e cavalheiresca.[225]

Constatar isso é nos rendermos à evidência de que as ideias de *tradição* e *transmissão* têm uma complexidade atemorizante: são históricas (Idade Média, Renascimento), mas são também anacrônicas (Renascimento *da* Idade Média, Idade Média *do* Renascimento); são feitas de processos conscientes e processos inconscientes, de esquecimentos e redescobertas, de inibições e destruições, de assimilações e inversões de sentido, de sublimações e alterações – termos que se encontram todos no próprio Warburg.[226] Bastará o deslocamento da perspectiva, no qual se dialetiza o modelo histórico do *renascimento* e o modelo anacrônico da *sobrevivência*, para que a própria ideia de uma transmissão no tempo se torne problemática. Ainda mais que essa complexidade, para Warburg, não deixava de ter uma referência obstinada com uma *antropologia* apoiada nas questões conjuntas da crença, da alienação, do saber – e da imagem, é claro:

> Na perspectiva da evolução [*Wandel*] das imagens dessas divindades, inicialmente transmitidas, depois esquecidas e redescobertas [*überliefert, verschollen und wiederentdeckt*], a história da Antiguidade encerra conhecimentos ainda inexplorados para uma história do pensamento antropomórfico e de sua significação [*eine Geschichte der Bedeutung der anthropomorphistischen Denkweise*]. (...) Desse ponto de vista, as imagens e as palavras [*Bilder* e *Worte*] de que se tratou aqui – uma pequena parte daquilo de que poderíamos ter disposto – devem ser consideradas documentos de arquivos ainda inexplorados, que atestam a trágica história da liberdade de pensamento [*die tragische Geschichte der Denkfreiheit*] do europeu moderno. Também fizemos questão de mostrar, com a ajuda de um estudo positivo, como é possível melhorar a metodologia da ciência das civilizações [*kulturwissenschaftliche Methode*], ligando a história da arte e as ciências religiosas [*die Vernüpfung von Kunstgeschichte und Religionswissenschaft*].[227]

Por ser tecida de longas durações e de momentos críticos, de latências sem idade e ressurgências abruptas, a sobrevivência acaba por *anacronizar a história*. Com ela, cai por terra qualquer noção cronológica de duração. Em primeiro lugar, a sobrevivência *anacroniza o presente*: desmente com violência as evidências do *Zeitgeist*, esse "espírito de época" em que tantas vezes se baseia a definição dos estilos artísticos. Warburg gostava de citar esta frase de

Goethe: "O que chamamos espírito dos tempos [*Geist der Zeiten*] nada mais é, na realidade, que o espírito do honorável historiador em quem esse tempo se reflete..." Com isso, a grandeza de um artista ou de uma obra de arte era reconhecida por Warburg – ao contrário do que quer nos fazer crer a leitura sociológica muito comum da obra dele – conforme sua capacidade de *resistência* a esse espírito, a esse "tempo de época".[228]

Em segundo lugar, a sobrevivência *anacroniza o passado*: se o Renascimento foi analisado por Warburg como um "tempo impuro", é também porque o passado em que ele convocou suas "forças vivas" – a Antiguidade clássica – não tinha em si nada de uma origem absoluta. Por conseguinte, a origem forma, ela mesma, uma temporalidade impura de hibridações e sedimentações, de protensões e perversões: nos ciclos pictóricos do palácio Schifanoia, o que sobrevive é um modelo oriental da astrologia em que as formas gregas, mais antigas, já haviam conhecido um longo processo de alteração. A partir do momento em que o historiador da arte corre o risco de reconhecer as longas durações que estão em ação nos monumentos artísticos do Renascimento – foi assim que Warburg apresentou em conjunto uma obra de Rafael e o arco de Constantino, em Roma, separados um do outro por 1.200 anos[229] –, ele corre também, muito logicamente, o risco do anacronismo: chamamos a isso uma decisão de reconhecer o anacronismo atuante na própria evolução histórica.

É que a sobrevivência realmente abre uma brecha nos modelos usuais da evolução. Neles detecta paradoxos, ironias do destino e mudanças não retilíneas. Ela *anacroniza o futuro*, ao mesmo tempo em que é reconhecida por Warburg como uma "força formadora para a emergência dos estilos" [*als stilbildende Macht*].[230] Que Lutero e Melâncton revelem interesse pelas "sobrevivências de práticas misteriosas da religiosidade pagã" [*an den fortlebenden mysteriösen Praktiken heidnischer Religiosität*], eis aí algo que, com certeza, "parece muito paradoxal para nossa concepção retilínea da história" [*geradlinig denkende Geschichtsauffassung*].[231] Mas vejamos o que justificava plenamente a reivindicação de Warburg de um modelo do tempo específico para a história das imagens: o que ele chamava, como vimos, de uma pesquisa de "sua própria teoria da evolução" [*ihre eigene Entwicklungslehre*].[232]

* * *

Eis-nos um pouco mais bem armados para compreender os paradoxos de uma história das imagens concebida como uma *história de fantasmas* – sobrevivências, latências e aparições misturadas com o desenvolvimento mais manifesto dos períodos e estilos. Uma das formulações mais impressionantes de War-

burg, datada de 1928, um ano antes de sua morte, terá sido definir a história das imagens que ele praticava como uma "história de fantasmas para gente grande" [*Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*].[233] Mas de quem, de onde e de quando são esses fantasmas? Os admiráveis textos de Warburg sobre o retrato – sua mescla de precisão arqueológica e empatia melancólica – induzem prontamente à ideia de que esses fantasmas concernem à insistência, à *sobrevivência de uma pós-morte*.

No momento em que trabalhava com retratos da família Sassetti (uma família de banqueiros, como a dele mesmo), Aby Warburg escreveu ao irmão Max uma carta emocionante, na qual tentou descrever-lhe por que todo o seu trabalho de arquivo, apesar de "árido" [*eine trockene Arbeit*], não deixava de ser "incrivelmente interessante" [*colossal interresant*], pois devolvia a uma espécie de vida, ou até de palpitação, essas "imagens fantasmáticas" [*schemenhafte Bilder*] de seres desaparecidos havia muito tempo.[234] A partir disso, podemos compreender melhor a "vivacidade" paradoxal dos retratos florentinos (ou seja, sua relação física com a morte) e, por conseguinte, seu poderoso "animismo" (isto é, sua relação psíquica com o inanimado).[235] Acaso não foi nos sarcófagos, esses porta-joias da morte, que os artistas do Renascimento, de Nicola Pisano a Donatello e outros mais, perscrutaram as fórmulas clássicas para representar a própria vida, essa "vida em movimento" que sobrevivia, como que fossilizada, no mármore dos vestígios romanos?[236]

Mas isso não é tudo. Os fantasmas dessa história das imagens também vêm de um passado incoativo: são a *sobrevivência de um pré-nascimento*. Sua análise deveria nos ensinar algo decisivo sobre o que Warburg chamava de "formação de um estilo", sua morfogênese. O modelo da *Nachleben*, portanto, não concerne apenas a uma busca dos desaparecimentos: busca, antes, o elemento fecundo dos desaparecimentos, o que neles deixa marcas e, por conseguinte, torna-se passível de lembrança, retorno, ou até "renascimento". Essa seria, epistemologicamente falando, a redefinição do modelo biomórfico da evolução.

Vida, morte e renascimento, progresso e declínio, ou seja, os modelos postos em circulação a partir de Vasari, já não bastam para descrever a historicidade sintomal das imagens. Darwin, é claro, havia passado por isso. Sua análise das "aparições acidentais" – verdadeiros sintomas ou *mal-estares da evolução* – articulara admiravelmente a "regressão dos caracteres perdidos" com o tema das "latências" pelas quais sobrevivia a estrutura biológica do "ancestral comum":

> Todavia, encontramos um caso diferente nos pombos, isto é, a aparição acidental, em todas as raças, de uma coloração azul-ardósia, das duas fai-

xas negras sobre as asas, dos flancos brancos com uma barra na extremidade da cauda, cujas penas são, junto da base, externamente debruadas de branco. Como estes diferentes sinais constituem um caráter do ancestral comum, o torcaz, ninguém contestaria, creio, que este seja um caso de regressão, e não uma variação nova (...). Sem dúvida, é muito surpreendente que reapareçam caracteres, depois de haverem desaparecido por um grande número de gerações, centenas, talvez. (...) Numa raça que não tenha sido cruzada, mas na qual os dois *ancestrais* de origem tenham perdido alguns caracteres que o ancestral comum possuía, a tendência a haver uma regressão para esse caráter perdido poderia, segundo tudo o que nos é possível saber, transmitir-se de modo mais ou menos vigoroso durante um número ilimitado de gerações. Quando um caráter perdido reaparece numa raça após grande número de gerações, a hipótese mais provável não é que o indivíduo afetado venha subitamente a se assemelhar a um ancestral do qual se separa por muitas centenas de gerações, mas que o caráter em questão já se encontrasse em estado latente nos indivíduos de cada geração sucessiva e enfim se houvesse desenvolvido sob a influência de condições favoráveis cuja natureza desconhecemos.[237]

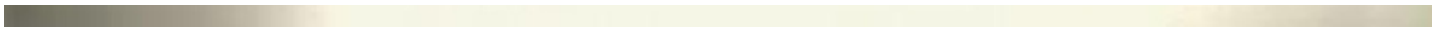
O exorcismo da *Nachleben*: Gombrich e Panofsky

Antes de nos interrogar sobre as condições pelas quais, na história da arte, uma forma antiga pode tornar-se capaz de *sobrevivência* em alguns casos e de *renascimento* em outros, tentemos situar o próprio destino dessa problemática na história da disciplina. Será que a *Nachleben* de Warburg foi compreendida? Por alguns, certamente. Pela *mainstream*,* certamente não. Vejamos alguns exemplos.

Quando Julius von Schlosser publicou *História do retrato de cera*, em 1911, ficou claro que o vocabulário da sobrevivência – tomado emprestado de Tylor, mas sobretudo de Warburg, de quem Schlosser era amigo[238] – tinha aberto a única via teórica possível para compreender o fenômeno mais estranho da escultura de cera, ou seja, sua longa duração, sua resistência à história dos estilos, sua capacidade de sobreviver sem evoluir de forma significativa.[239] Schlosser compreendia que a história das imagens não tinha nada de "história natural" e era, sim, uma elaboração, uma "construção metodológica" [*ein methodisches Präparat*] que escapava às leis do "evolucionismo" banal, o que justificaria, no fim do livro, sua crítica inapelável às "pretensões teleológicas" de tipo vasariano.[240]

Sem dúvida, Schlosser deixou em estado bruto – mais por modéstia, aliás, do que por ignorância – certo número de problemas teóricos inerentes ao modelo da sobrevivência. Mas uma ideia forte começou a ganhar corpo: a de que *se a arte tem história, as imagens, por sua vez, têm sobrevivências* que as "desclassificam", desligam-nas da esfera habitual das obras de arte. Sua permanência tem como contrapartida o desprezo que lhes vota uma história "elevada" dos "estilos artísticos".[241] É por isso que a *História do retrato de cera*, durante muitos anos, foi mais louvada por antropólogos que por historiadores da arte.

É provável que Edgar Wind, na questão dos modelos de tempo, nunca se tenha arriscado a escolhas teóricas tão radicais, tão exploratórias quanto as de Warburg e Schlosser. Mas entendeu muito bem que a palavra *sobrevivência* devia ser usada para além da "metáfora biológica" banal: "Quando

* "Corrente dominante", em inglês no original. [N.T.]

falamos da 'sobrevivência da Antiguidade'", escreveu em 1934, "entendemos por isso que os símbolos criados pelos antigos continuaram a exercer seu poder sobre sucessivas gerações; mas o que entendemos pela palavra 'continuar'?" Wind tratou de apontar que a sobrevivência pressupunha um conjunto de operações em que entravam em acordo o esquecimento, a transformação do sentido, a lembrança provocada, a recordação inopinada etc., devendo essa complexidade lembrar-nos o caráter *cultural*, não natural, da temporalidade em questão.[242] Wind criticou aí não apenas a "história imanente" de Wölfflin, mas também a "continuidade histórica" [*historical continuity*] em geral, que ignora algo de que toda sobrevivência é palco: um jogo de "pausas" e "crises", de "saltos" e "retornos periódicos" [*periodic reversions*], de tudo que forma não uma narrativa da história, mas uma meada da memória [*memory-mnemosyne*]. Não uma sucessão de fatos artísticos, mas uma teoria da complexidade simbólica.[243]

Era impossível ser mais claro quanto à *crítica do historicismo* contida na própria hipótese da sobrevivência. Gertrud Bing assinalou muito bem a situação paradoxal de Warburg na epistemologia das ciências históricas (creio que poderíamos tecer um comentário análogo a propósito de Michel Foucault): por um lado, sucedia-lhe ser incompleto, parcial ou até equivocado quanto a certos fatos históricos; por outro, sua hipótese sobre a memória – o tipo específico de memória que a *Nachleben* pressupõe – teria modificado em profundidade a própria compreensão do que é um fenômeno histórico. Significativamente, Gertrud Bing insistiu na maneira pela qual a *Nachleben* transforma toda a nossa ideia de tradição: já não se trata de um rio contínuo, no qual as coisas seriam simplesmente transmitidas da cabeceira para a foz, mas de uma dialética tensa, um drama encenado entre o curso do rio e seus próprios redemoinhos.[244] Walter Benjamin, mais uma vez constatamos, não se afastou muito dessa maneira de pensar a historicidade.[245]

* * *

Mas é preciso dizer que essa lição foi pouco seguida. Muitas vezes, o historiador prefere não correr o risco de se enganar: um fato exato, a seus olhos, vale bem mais que uma hipótese incerta por natureza. Chamemos isso de modéstia científica – ou o chamemos de covardia, ou até de preguiça filosófica. Pior que tudo: um ódio positivista por qualquer "teoria". Em 1970, Gombrich quis concluir sua biografia com o que chamou de uma "perspectivação" da obra warburguiana: nela se intui uma estranha vontade de "matar o pai", um desejo certeiro de que o *fantasma* – como o próprio Warburg se definira em 1924

– *não voltasse mais*. E que, com ele, a *sobrevivência*, hipótese "ultrapassada", deixasse um pouco o seu eterno retorno nas ideias dissimuladas dos historiadores da arte.[246]

Para chegar a esse fim, duas operações terão sido necessárias. A primeira consistiu em *invalidar a estrutura dialética da sobrevivência*, isto é, em negar que um ritmo duplo, feito de *sobrevivências e renascimentos*, organizasse – e tornasse impura, híbrida – qualquer temporalidade das imagens. Para tanto, Gombrich não hesitou em alegar que a *Nachleben* de Warburg, afinal de contas, podia reduzir-se simplesmente à chamada *revival*.[247] A segunda operação consistiu em *invalidar a estrutura anacrônica da sobrevivência*: para isso, bastou voltar a Springer e *re-periodizar* a distinção entre sobrevivência e renascimento. Ou seja, reduzi-la, pura e simplesmente, a uma distinção cronológica entre Idade Média e Renascimento. Assim, Gombrich acabou distinguindo a obscura "tenacidade" das sobrevivências medievais e a "flexibilidade" inventiva das imitações *all'antica*, que só um Renascimento digno desse nome poderia ter produzido a partir do século XV.[248]

Desenredar as metamorfoses da sobrevivência equivaleria, tarefa estafante, a refazer toda a história da disciplina depois de Warburg. Assinalemos apenas os referenciais mais marcantes. No início da década de 1920, Adolph Goldschmidt publicou, no primeiro volume das *Vorträge der Bibliothek Warburg*, um artigo sobre "A sobrevivência das formas antigas na Idade Média": atentando de imediato para o paradoxo da *Nachleben* – absolutamente indicativo de uma "vida continuada" [*Weiterleben*] e de uma "morte continuada" [*Weitersterben*] –, Goldschmidt tentou *estender à Idade Média* o que Warburg havia identificado em Botticelli, apontando, em especial, o papel expressivo do drapeado na arte bizantina.[249] Vinte anos depois, Jean Seznec viria a invocar a "sobrevivência dos deuses antigos" como um argumento de perturbação cronológica, mais uma vez destinada a mostrar, na *interferência entre Idade Média e Renascimento*, a amplitude do campo das sobrevivências:

> A tradicional antítese entre Idade Média e Renascimento se atenua à medida que conhecemos melhor um e outro: a primeira afigura-se menos sombria e menos estática, o segundo, menos brilhante e menos súbito. Percebemos, sobretudo, que a Antiguidade pagã, longe de "renascer" na Itália do século XV, tinha sobrevivido na cultura e na arte medieval; os próprios deuses não ressuscitaram, pois nunca haviam desaparecido da memória e da imaginação dos homens (...). A diferença dos estilos também nos impede de perceber essa continuidade da tradição, pois a arte italiana dos séculos XV e XVI reveste-se de velhos símbolos de uma beleza jovem. Mas a dívida do Renascimento para com a Idade Média está inscrita nos textos. Tentaremos mos-

trar como, através de quais vicissitudes, transmitiu-se de século para século a herança mitográfica da Antiguidade e como, no declínio do Cinquecento, os grandes tratados sobre os deuses, nos quais se alimentariam o humanismo e a arte de toda a Europa, continuaram a ser tributários das compilações da Idade Média, completamente impregnados do espírito desta.[250]

Mas esse tipo de homenagem à lição warburguiana e à *impureza do tempo das imagens* constitui apenas uma minoria, como se há de constatar. Sente-se por toda parte a vontade de definir uma *periodização da história da arte* que seja cada vez mais clara e distinta, isto é, esquemática e satisfatória para o espírito. Em suma, a operação invalidante que Gombrich exprimia com tanta clareza seria posta em prática, de maneira mais sub-reptícia, em toda uma série de deslocamentos teóricos pelos quais a *Nachleben* foi puxada para esquemas temporais – e modelos de determinismo – que sua hipótese tivera a virtude de questionar. Assim, a sobrevivência foi atraída para a ideia intemporal de *arquétipo*, ou para a ideia de *ciclos* eternos, isso para explicar – com pouco esforço – a mistura de "continuidades" e "variações" pelas quais a história das imagens é inevitavelmente marcada.[251]

Puxou-se a sobrevivência para o lado mais positivista dos *restos materiais* da Antiguidade, ou da questão mais geral das *fontes*.[252] Ela também foi puxada para o lado mais "formalista" das *influências*.[253] Depois, para o lado das *tradições* iconográficas[254] e, em geral, das *permanências* indiscutíveis em que certos gêneros artísticos da Antiguidade se mantiveram até a época moderna.[255] Tudo isso, por fim, virou para o lado das teorias sociais da *aceitação*, do "gosto pelo antigo", da imitação ou da simples "referência" às "normas estilísticas" da Antiguidade.[256] Considerado obsoleto ou empregado como palavra para todos os fins, e, de qualquer modo, despido de sua significação teórica, a *Nachleben* warburguiana deixou de ser *discutida*. Isso não significa que tenha sido assimilada, muito pelo contrário. Diríamos, antes, que foi *exorcizada* pela própria disciplina que lhe devia o conceito histórico de impureza do tempo – mas que acabaria por censurá-lo por isso.

* * *

O grande padre exorcista do nosso *dibuk* não foi outro – e acaso poderíamos duvidar disso? – senão Erwin Panofsky. Ainda que da boca para fora, o próprio Gombrich seria obrigado a admitir: foi principalmente com Panofsky que uma "perspectivação" da obra warburguiana estabeleceu, para gerações de historiadores da arte, a invalidação da *Nachleben*, seu ritual teórico de exorcismo.[257] Já em 1921 – apenas quinze anos depois da conferência de Warburg

sobre "Dürer e a Antiguidade italiana" –, Panofsky publicou o artigo "Dürer e a Antiguidade clássica", parecido demais no título para não ter sido um rival secreto.[258] Nele, a problemática da *sobrevivência*, apesar de todas as homenagens de praxe, já cedeu lugar a uma problemática da *influência*, e a questão do *patético*, ligada como podia estar, em Warburg, ao dionisíaco nietzschiano, cedeu lugar a uma problemática da *tipificação* e do "meio-termo", que vieram apoiar algumas referências ao "belo ideal" em Kant e na retórica clássica.[259]

No necrológio escrito por Panofsky em 1929, a expressão crucial do *Hauptproblem* de Warburg, a expressão *Nachleben der Antike*, não aparece uma única vez: em lugar de toda "sobrevivência", já não se trata senão de "herança" [*Erbteil des Altertums*] e de "história da aceitação" da Antiguidade [*Rezeptionsgeschichte der Antike*].[260] Depois, unindo esforços com Fritz Saxl, que já tentava *historicizar* o máximo possível – em si, uma tentativa legítima – os esquemas conceituais warburguianos,[261] Panofsky publicou em 1933, no boletim científico do Metropolitan Museum de Nova York, um longo artigo sobre "A mitologia clássica na arte medieval". Foi sua primeira publicação importante em inglês,[262] seu visto de entrada para um novo contexto intelectual e institucional que transformaria seu exílio (a fuga da Alemanha nazista) em império (sua incontestável dominação sobre a história da arte no meio universitário).

É possível – e, até certo ponto, pertinente – ler esse artigo como um *prolongamento* dos trabalhos de Warburg sobre a "sobrevivência dos deuses antigos": Panofsky e Saxl contentaram-se, aparentemente, em aplicar a ideia da *Nachleben* a um campo cronológico em que o próprio Warburg não havia trabalhado diretamente. Desde o começo, portanto, reservou-se um lugar para a sobrevivência, um lugar que "reprovaria" – porém, parcialmente – o ponto de vista da história vasariana:

> Os primeiros italianos a escreverem sobre a história da arte, como Ghiberti, Alberti e, sobretudo, Giorgio Vasari, pensavam que a arte clássica tinha sido abandonada no início da era cristã e só havia voltado à tona quando, nos séculos XIV e XV, serviu de base para o que se costuma chamar de Renascimento. (...) Pensando dessa maneira, tais escritores estavam simultaneamente certos e errados. Errados no sentido de que existiam inúmeros laços entre a Idade Média e o Renascimento (...). As concepções clássicas persistiram durante toda a Idade Média [*classical conceptions survived throughout the Middle Ages*]: concepções literárias, filosóficas, científicas e artísticas. Elas foram de especial importância depois de Carlos Magno, em cujo reinado um reflorescimento clássico [*classical revival*] foi decidido e implementado em quase todos os campos culturais. Mas esses primeiros autores estavam certos no sentido de que as formas artísticas em que as

> concepções clássicas haviam persistido [*persisted*] durante a Idade Média eram totalmente diferentes de nossas ideias atuais sobre a Antiguidade, ideias que não apareceram antes do Renascimento, em seu verdadeiro sentido [*"Renaissance" in its true sense*] de re-nascimento da Antiguidade [*"re-birth" of antiquity*] como fenômeno histórico bem definido [*as a well-defined historical phenomenon*].[263]

Logo se pressente que essa introdução no assunto implica não só um prolongamento, mas também uma bifurcação ou até uma possível *inversão* da visão warburguiana, da qual, no entanto, Panofsky e Saxl se afirmam "seguidores" [*followers*].[264] O que é prolongado? A ideia geral de uma bipolarização entre *sobrevivência* e *renascimento*. O que é invertido ou abandonado? O teor estrutural ou sincrônico, o teor não cronológico – e, em síntese, *anacrônico* – desse ritmo duplo. Desse ponto em diante as coisas se separam com mais nitidez no valor e no tempo: elas se hierarquizam e se periodizam. A *sobrevivência* passa a ser a *categoria inferior* da história da arte, que faz da Idade Média um período de "convenções" artísticas, de "degeneração progressiva" [*gradual degeneration*] das normas clássicas e, por fim, de lamentável "dissociação" entre forma e conteúdo: "(...) o espírito medieval [é] incapaz de realizar (...) a unidade da forma e do tema clássicos [*incapable of realizing... the unity of classical form and classical subject matter*]".[265]

O *renascimento* se tornará – ou melhor, voltará a se tornar – a *categoria superior* da história da arte que faz do Quattrocento e do Cinquecento um período de auge artístico, de autenticidade arqueológica e, portanto, de pureza estilística... Quase chegaríamos a dizer, ao ler Panofsky e Saxl, que o Renascimento "em seu verdadeiro sentido", o Renascimento como "fenômeno histórico bem definido", teria sido o único período que viu nascer um homem verdadeiro e "livre". Livre, notadamente, dos fardos simbólicos ou das convenções figurativas:

> (...) a reintegração de temas mitológicos clássicos que se realizou no Renascimento tanto foi o motor quanto foi uma característica da evolução geral que desembocou na descoberta do homem como um ser natural, despojado de sua capa protetora de simbolismo e convencionalismo [*a natural being stripped of his protecting cover of symbolism and conventionality*].[266]

Talvez nem todas as tensões sejam afastadas (Panofsky e Saxl evocam, nesse sentido, a Contra-Reforma, ou seja, o *fim* do Renascimento), mas é unicamente à "harmonia clássica" que se atribui o privilégio de, no tempo do Renascimento *in its true sense*, haver superado as crises artísticas e culturais que os tempos de sobrevivência haviam atestado pela falta, pela negativa.[267]

Restava apenas uma dificuldade conceitual a resolver: o renascimento opunha-se à sobrevivência em dois planos que não podiam se corroborar com facilidade. A oposição hierárquica não coincidia fatalmente com a sucessão cronológica. Panofsky teria encontrado uma solução eficaz ao distinguir duas ordens categoriais diferentes na palavra *renascimento*: uma ordem sincrônica, que ele chamou aqui de "renovação" [*renovation*], e o "fenômeno histórico bem definido" que é o *Renascimento*. O que se havia chamado de "Renascimento carolíngio" não passava, para Panofsky, de uma "renovação". Só foi tomado "em seu verdadeiro sentido" o Renascimento dos séculos XV e XVI.[268] Quanto à sobrevivência, ela ficaria à sombra de sua indeterminação relativa.

A partir de 1944, Panofsky chamou de *renascence* [renascença], palavra de tradução difícil para o francês, o que havia designado até então com o termo *renovação*.[269] O sistema se fecharia em 1960 com *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, livro saído de conferências proferidas em 1952 e, portanto, longamente amadurecido durante oito anos consecutivos. Panofsky reiterou com veemência que a "renovação" carolíngia e, de modo geral, todos os momentos de "proto-humanismo" que a Idade Média havia conhecido nada tinham de "renascimentos" no sentido estrito: eram apenas *renascenças*, momentos parciais de "retorno à Antiguidade".[270]

Assim, é compreensível que, para resolver o problema fundamental enunciado no início, ou seja, a relação entre *continuidade* e *mudança* na história, Panofsky tenha instaurado um quadro de inteligibilidade parecido, por sua estrutura ternária, com a famosa distinção "semiológica", enunciada na introdução dos *Ensaios de iconologia*, entre "tema primário", "tema convencional" e "significação intrínseca".[271] Por isso uma hierarquia em três termos passa a organizar toda a "teoria do tempo histórico" segundo Panofsky: no ápice encontra-se o *Renascimento*, cuja inicial maiúscula indica a centralidade cronológica e a dignidade intemporal. Uma dignidade que Panofsky qualifica por expressões quase hegelianas: "autorrealização", "conscientização", "integração à realidade", "fenômeno total" etc.[272] O Renascimento, para Panofsky – Vasari teria razão, portanto, ele que dizia a mesma coisa –, era o *despertar* da arte para sua própria consciência, ou seja, para sua própria história e sua própria "realização" ou significação ideal.

Para antecipar isso, há diferentes "renovações" parciais, ou renascenças, que, na longa duração medieval, abalaram a história das formas como outros tantos momentos de *redespertar* para o classicismo.[273] Por último, existe o fundo de *sono* do qual se desvinculam todos esses momentos. Panofsky hesita em nomeá-lo, em lhe dar um estatuto teórico; mal chega a falar, numa virada de página, em "período de incubação".[274] Mas está claro que não se trata de

outra coisa senão a *sobrevivência* warburguiana. As últimas frases de *Renascimento e renascimentos* opõem significativamente o "fantasma não redimido" dessa sobrevivência à alma enfim ressuscitada – ideal, intangível, pura, imortal, onipresente – do classicismo *all'antica*:

> A Idade Média havia deixado insepulta a Antiguidade [*unburied*] e procurava, alternadamente, fazer reviver e exorcizar seu cadáver. O Renascimento chorou sobre seu túmulo e tentou ressuscitar-lhe a alma [*resurrect its soul*]. Num momento que o destino quis tornar favorável, conseguiu fazê-lo. Por isso o conceito medieval de Antiguidade era tão concreto e, ao mesmo tempo, tão incompleto e deturpado [*so incomplete and distorted*], ao passo que o conceito moderno, que se formou progressivamente ao longo dos últimos três ou quatro séculos, é grande e coerente, mas, digamos, abstrato [*consistent but... abstract*]. Por isso as renovações medievais foram transitórias, enquanto o Renascimento foi permanente. As almas ressuscitadas são intangíveis, mas têm a vantagem da imortalidade e da onipresença [*immortality and omnipresence*].[275]

É como se nessas frases ouvíssemos o eco das duas exaltações simétricas – idealistas, uma e outra – de um Vasari e um Winckelmann... Morte aos fantasmas errantes e sobreviventes! Vivam as almas ressuscitadas e imortais! O que aí se expressa é uma escolha estética, com certeza. Ou uma escolha fantasmática. Nesse sentido, é legítima. Porém aparece, nesse momento, num discurso da verdade que pretende fundar a história da arte como ciência objetiva. Teve como efeito orientar esta última para o estudo de "fenômenos históricos bem definidos" [*well-defined historical phenomena*], e não para o tempo incerto das sobrevivências. Guardou as ideias imortais e jogou fora todos os fantasmas de imagens. Quis reconhecer no Renascimento um *tempo sem impurezas*, um período-padrão em que foram legíveis a homogeneidade, a "reintegração" das formas e dos conteúdos. Renunciou, portanto, à intuição warburguiana fundamental.

Veritas filia temporis, diz o antigo provérbio.[276] Mas a questão, para o historiador, é saber exatamente de qual tempo – ou tempos, no plural – a verdade é "filha". Como discípulo de Warburg, Panofsky *começou* por reconhecer a complexidade do anacronismo do tempo das imagens: num texto do período alemão sobre "O problema do tempo histórico", não por acaso, ele tomou um exemplo medieval para introduzir a dificuldade teórica que, na história da arte, é inerente a qualquer modelo de evolução:

> Em que outro lugar senão Reims, com efeito, um conjunto de esculturas proporciona um espetáculo de tamanha riqueza? Num tecido de infinita

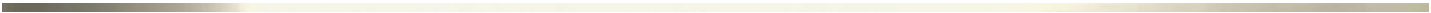
> iridescência, é como se víssemos os mais diversos fios ora se entrelaçarem, ora formarem uma trama rigorosa, ora se afastarem, para não se unirem nunca mais. Por isso só, a diferença de qualidade, em parte considerável, já nos proíbe supor que tenha havido uma linha evolutiva única. Além disso, porém, as diferentes direções estilísticas sempre se desenvolveram no mesmo sentido, interpenetraram-se igualmente e continuaram a existir umas ao lado das outras, a despeito de todos os vaivéns entrecruzados. (...) Ao que parece, essa infinita variedade de "sistemas de referência" que o historiador tem diante de si, numa etapa primária, e que constitui um mundo, equivale a um caos monstruoso que é, por assim dizer, impossível de ordenar. (...) Acaso não nos encontramos então diante de um mundo sem nenhuma homogeneidade, no qual coabitam sistemas de referências cristalizados, segundo os termos de Simmel, num isolamento "que se basta a si mesmo" e numa singularidade irracional?[277]

Portanto, Panofsky realmente *começou* – com Warburg – por reconhecer a impureza do tempo. Mas teria *acabado* por extirpá-la, resolvê-la, incluí-la num esquema ordenado que reatou a ambição estética das eras douradas (o Renascimento é uma delas), bem como a ambição histórica dos "períodos de referência". Esse texto de 1931 termina com a esperança de que uma "cronologia" das esculturas de Reims possa um dia esclarecer e hierarquizar a multiplicidade dos sistemas de referência estilísticos.[278] É um modo de exprimir um desejo do historiador idealista ou positivista: de que os tempos, uma vez analisados, voltem a se tornar "puros", de que as sobrevivências se eliminem logicamente da história, tal como a *lia* seria eliminada de um bom vinho. Mas será que isso é sequer possível? Só mesmo vinhos ideais – os vinhos sem sabor – é que podem não ter nenhuma lia, podem ser isentos dessa impureza que, de certa maneira, lhes dá estilo e *vida*.

Geschichtliches Leben: formas, forças e o inconsciente do tempo

De Warburg a Panofsky, portanto, uma palavra cai no esquecimento: a palavra *Nachleben*, "sobrevivência". E com ela, com sua impureza essencial, cai uma segunda palavra nela contida: *Leben*, a "vida". Panofsky, não há dúvida, teria querido compreender a simples "significação" [*meaning*] das imagens. Warburg, por sua vez, também queria compreender a "vida" delas, essa "força" ou "poder" [*Kraft*, *Macht*] impessoal de que às vezes ele fala, mas que sistematicamente renuncia a definir. De onde terá extraído esse vocabulário tão pouco axiomatizado, mas tão importante? Antes de tudo, de Burckhardt, em quem ele se comprazia em reivindicar a busca – concernente ao papel dos espetáculos efêmeros na cultura visual renascentista – de uma "verdadeira passagem da vida para a arte" [*ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst*].[279] Assim como para Burckhardt, a arte não era, para Warburg, uma simples questão de gosto, mas sim uma questão *vital*. Tampouco a história era para ele uma simples questão cronológica, mas antes um remoinho, um debate da "vida" na longa duração das culturas.

Para Warburg, a história das imagens foi o que já tinha sido para Burckhardt (porém não foi mais, a partir de Panofsky): uma "questão de vida" e, já que nessa "vida" a morte é onipresente, de "sobrevidas", de sobrevivências. O biomorfismo que se expressa aí não tem mais nada a ver com o de um Vasari, ou mesmo o de um Winckelmann. É que a "vida" de que se trata não funciona sem o *elemento não natural* que é exigido, em Burckhardt e Warburg, pela ideia de cultura; também não funciona sem o *elemento de impureza* exigido, em cada um deles, pela própria ideia de tempo histórico. Esbocemos uma caracterização dessa enigmática "vida": ela pode ser apreendida, ao que me parece, ao mesmo tempo como um jogo de funções (que exige uma abordagem antropológica), como um jogo de formas (que exige uma abordagem morfológica) e, por fim, como um jogo de forças (que exige uma abordagem dinâmica ou energética).

A "vida" é um *jogo de funções* por ser a vida de uma *cultura*. Isso não escapou aos primeiros leitores de Burckhardt, cuja antropologia filosófica era lida nos termos ainda vagos da "alma" ou do "estado íntimo da consciência de um povo". Émile Gebhart escreveu em 1887:

É à alma italiana que ele pergunta pelo segredo do Renascimento. Por meio da palavra *cultura*, quis expressar o estado íntimo da consciência de um povo. Para ele, todos os fatos importantes dessa história – a política, a erudição, a arte, a moral, o prazer, a religião, a superstição – manifestam a ação de algumas *forças vivas* (...).[280]

Sabemos que a *Kulturgeschichte* de Burckhardt foi revisitada pela história social,[281] assim como a *Kulturwissenschaft* de Warburg foi revisitada pela iconologia panofskiana e pela história social da arte; algumas de suas ambiguidades deixaram de existir (e é bom que seja assim), mas com elas se foram também algumas de suas grandes hipóteses teóricas, de suas *articulações críticas* mais pertinentes. Indiquemos algumas que Warburg, de modo mais ou menos explícito, viria a retomar por conta própria.

A "vida" como jogo de funções, para Burckhardt, a princípio não é a dos fatos nem a dos sistemas: é preciso falar da "vida" e de seu movimento concreto na cultura porque a história positivista tende a derrubar tudo, arrastando-o em direção ao enunciado do fato cronológico, enquanto a história idealista – a de Hegel, em primeiro lugar – tende, por sua vez, a fazer tudo alçar-se para o enunciado de verdades demasiado abstratas. Em ambos os casos, o próprio tempo é desencarnado, quando se quer simplificar, isto é, negar sua complexidade. A "vida como cultura" seria, diferentemente, uma articulação crítica destinada a romper o dilema esquemático e, portanto, trivial da história-natureza e da história-ideia:

> A história é outra coisa que não a natureza [*die Geschichte ist aber etwas anderes als die Natur*]; sua maneira de produzir, de fazer nascer e perecer, é diferente. (...) Um instinto primordial impele a natureza a criar de acordo com uma lógica orgânica de infinitas variedades de espécies, que comportam uma grande similitude de indivíduos. A variedade (no interior da espécie humana, é verdade) está longe de ser tão grande na história; aqui não há limites claros, mas indivíduos que se diferenciam, isto é, que se desenvolvem ao se opor. A natureza cria de uma vez por todas alguns tipos (invertebrados e vertebrados, fanerógamos e criptógamos etc.); num povo, ao contrário, o organismo menos representa um tipo do que um produto em formação. (...) Renunciamos igualmente a toda sistemática [*wir verzichten ferner auf alles Systematische*], não tendo a pretensão de destacar ideias gerais da história universal; vamos nos limitar a observar e a estabelecer cortes nas direções mais variadas, querendo evitar sobretudo a exposição de uma filosofia da história. (...) Hegel fala em "metas de sabedoria eterna" e erige suas reflexões numa teodiceia, alicerçando-se na ideia do elemento afirmativo que subordina, domina e suprime o elemento negativo. (...) Ora, não somos

iniciados nos desígnios da eterna sabedoria. Essa concepção arrojada de um plano providencial leva a erros, já que as próprias premissas são inexatas.[282]

Com essa dupla recusa, Burckhardt entrou na "terceira via" de uma nova redação da história.[283] Uma redação cujas escolhas fundamentais Warburg teria efetivamente ampliado: ser filólogo para além dos fatos (porque os fatos valem primeiro pelas questões fundamentais que põem em prática), ser filósofo para além dos sistemas (porque as questões fundamentais valem primeiro por suas implementações singulares na história). Seria esta a "terceira via": uma recusa das teleologias e dos pessimismos absolutos, um reconhecimento, pelo menos, da "existência" [*Dasein*, *Leben*] histórica das culturas, isto é, de sua complexidade. Burckhardt chegou a dizer que a história autêntica era deturpada tanto pelas "ideias" provenientes de "teorias preconcebidas" quanto pela própria "cronologia"... pois a história é esse esforço de conhecimento que nos desaloja de nossa incapacidade essencial de "compreender o variado, o acidental" [*unsere Unfähigkeit des Verständnisses für das Bunte, Zufällige*].[284]

Assim se instaura uma estranha dialética dos tempos, que não necessita do "bem" nem do "mal", nem de "inícios" (a fonte originária de que tudo derivaria) nem de "fins" (o sentido da história para o qual tudo convergiria). Não necessita de nada disso para expressar a complexidade – a impureza – de sua "vida". Ela é feita de rizomas, repetições, sintomas. A história local – ou patriótica, ou racial – lhe é estranha, pois ela não contém a ideia das relações e das diferenças. A história universal já não é seu objeto. Burckhardt renuncia de antemão a procurar uma fórmula geral para o "sistema" de todos esses rizomas.

> Os filósofos da história, obrigados a criar hipóteses sobre as origens, deveriam, por conseguinte, também fazer estimativas sobre o futuro. Em contrapartida, podemos prescindir dessas teorias sobre os primórdios, e ninguém pode nos exigir um ensino escatológico. (...) Os problemas da influência do Sol e do clima, (...) tratados à guisa de introdução pelos filósofos da história, não nos dizem respeito; por isso os negligenciaremos por completo, do mesmo modo que todas as teorias cósmicas e raciais, a geografia dos três continentes antigos etc. Em todas as ciências, exceto na história, pode-se começar pelo começo. É que as ideias que fazemos do passado, na maior parte do tempo, são construções do nosso espírito ou simples reflexos, como veremos a propósito do Estado. O que é válido para um povo ou uma raça raramente o é para outros, e o que acreditamos ser um estado inicial nunca passa de um estágio já muito evoluído. (...) O caráter mais acessível da história local provém de uma ilusão de óptica, de uma diligência mais acentuada de nossa parte, que pode ser acompanhada por uma grande cegueira.[285]

Essa reflexão sobre as relações do *local* e do *global* não se dava, em Burckhardt, sem uma reflexão sobre as relações do *devir* e da *estabilidade*: a "vida" da história não é apenas um jogo espacial de acontecimentos individuais e contextuais. É também, com certeza, um jogo do tempo, a dialética do que se modifica e do que resiste a mudar.[286] Ser historiador, para Burckhardt, não significa apenas compor a narrativa das coisas que mudam ao se sucederem: é preciso sobretudo "analisar a influência recíproca, constante e progressiva (...) do elemento móvel [*Bewegtes*] nas forças estáveis [*Stabiles*]".[287] Nisso, a "vida" da história realmente decorre de uma *morfologia*: ela é um *jogo de formas*, se entendermos por "formas" a cristalização sensível de tal dialética ou "influência recíproca".

> (...) como o tempo sempre arrasta em sua esteira as formas [*die Formen*] que são o esteio da vida espiritual [*das geistige Leben*], a primeira tarefa do historiador será separar os dois aspectos, em suma idênticos, das coisas. Ele mostrará, primeiro, que todas as manifestações do espírito, seja em que domínio for, têm um lado histórico [*eine geschichtliche Seite*] que as faz parecerem passageiras, limitadas e condicionadas por uma realidade que nos escapa, e, segundo, que todos os eventos têm um lado espiritual [*eine geistige Seite*] pelo qual participam da imortalidade. O espírito é mutável, mas não é efêmero.[288]

* * *

Foi o campo da *cultura* que Burckhardt – como historiador e antropólogo, não como filósofo – visou com a palavra *espírito*. Antes, pois, que Warburg tivesse que reivindicar o *status* de "psico-historiador", Burckhardt já havia pensado a *Kulturgeschichte* como uma *morfologia*, ou até uma *estética* das "formas psíquicas" da cultura. Era uma questão central para todo o seu projeto histórico, ele reconheceu, mas não à moda "romântico-fantasiosa" [*nicht etwa romantisch-phantastisch*], porém à maneira como se observaria o "maravilhoso processo da metamorfose de uma crisálida" [*als einem wundersamen Prozess von Verpuppungen*].[289] Por isso Burckhardt pôde encher seus cadernos com todas essas anotações visuais (fig. 8): a cultura de uma época situa-se em suas fontes escritas e nos acontecimentos de sua história, mas também em seus quadros, seus ornamentos arquitetônicos, seus detalhes do vestuário, suas paisagens remoldadas pelo homem, sua imaginação heráldica, ou em suas figuras mais marginais, como os grotescos, por exemplo.[290]

Teve-se uma compreensão muito precária de Burckhardt quando se quis imputar sua *estetização da história* a uma fraqueza epistemológica, a uma

8. Jacob Burckhardt, *Esculturas de Munster*, c. 1835. Folheto de desenhos extraído de uma coleção intitulada *Alterthümer*. Basileia, Jacob Burckhardt-Archiv. Foto: Jacob Burckhardt-Archiv.

excentricidade de amante da arte, a uma inconsequência disciplinar do historiador *stricto sensu*. Burckhardt não estetiza a história como quem se deixasse levar por uma embriaguez de esquecimento: simplesmente reconhece – lição considerável – que a *articulação temporal* da relação entre devir e estabilidade, entre *Geschichte* e *Typus*, é uma *articulação formal*, a execução de um "processo da metamorfose de uma crisálida". Assim, há que se "estetizar" necessariamente a história: a *Kultur*, segundo Burckhardt, como que ocupa o lugar da "razão na história", segundo Hegel.[291] Não há história possível sem uma história da cultura, e não há história da cultura sem uma *história da arte* aberta às ressonâncias antropológicas e morfológicas das imagens.[292] Tarefa que Burckhardt certamente deixou em construção. Tarefa que Warburg e Wölfflin, cada qual à sua maneira, quiseram prolongar, se não concluir.

Que a tarefa do historiador esteja centralmente fadada a uma certa morfologia necessária – cuja paisagem crítica conviria desenhar, um dia, desde Goethe até Carlo Ginzburg, por exemplo – é o que explica também o forte teor visual do vocabulário teórico burckhardtiano: nele se constata uma recusa violenta, um recuo diante do *a priori* de Kant e da "especulação" de Hegel, e uma reivindicação simétrica, para o historiador, do "olhar", da "contemplação" [*Anschauung*] ou da "imaginação" [*Phantasie*].[293] Para Burckhardt, a história se construía menos como uma narrativa do que como um "quadro" [*Bild*]: "Imagens, quadros, é isso que desejo" [*Bilder, Tableaux, das ist's was*

ich möchte], escreveu ele já em 1844, numa formulação que Warburg retomou por conta própria, antes mesmo de pô-la em prática nas pranchas de seu atlas *Mnemosyne*.[294] Como não ver, entre outros exemplos possíveis, que o claro-escuro, mesmo como escolha cromática, exprime uma *forma do tempo* em que o presente da história (o de Mantegna, por exemplo) afirma seu próprio distanciamento arqueológico, seu próprio anacronismo, sua própria vocação para fazer com que sobrevivam – como fantasmas – as figuras da Antiguidade?[295]

Portanto, não há história possível sem uma morfologia das "formas do tempo". Mas o raciocínio ficaria incompleto sem este esclarecimento essencial: não há *morfologia*, ou análise das *formas*, sem uma *dinâmica*, ou análise das *forças*. Omitir isto é reduzir a morfologia – o que vemos com frequência – ao estabelecimento de tipologias estéreis. É supor que as formas são *reflexos* de um tempo, quando elas são, antes, os *restos* – risíveis ou sublimes – de um conflito em ação no tempo. Ou seja, de um *jogo de forças*. Esta seria, portanto, a terceira característica da "vida" segundo Burckhardt: a dinâmica do "tipo" [*Typus*] e do "desenvolvimento" [*Entwicklung*] constitui o "fenômeno capital" [*Hauptphänomen*] da história. Trata-se de um fenômeno tensivo e oscilatório, produtor de complexidades atemorizantes:

> A ação desse fenômeno capital [*die Wirkung des Hauptphänomens*] é a própria vida histórica [*das geschichtliche Leben*], com sua diversidade complexa, seus disfarces, sua liberdade e seu cerceamento; ora ela assume o rosto da multidão, ora o do indivíduo; seu humor oscila do otimismo ao pessimismo; ela cria e destrói os Estados, os cultos, as civilizações; às vezes, abandonando-se a impulsos e à fantasia, é um grande mistério para si mesma; outras vezes, é sustentada e acompanhada pela simples reflexão, embora atormentada, em certos dias, por pressentimentos do que se realizará num futuro distante.[296]

Falar de "vida histórica" [*geschichtliches Leben*], portanto, é procurar compreender o tempo como um jogo de "forças" [*Kräfte, Mächte*] ou de "potências" [*Potenzen*] de onde decorrem, esclarece Burckhardt, "todos os tipos de formas de vida [*Lebensformen*]".[297] Noutro ponto, ele escreve: "Devemos nos limitar a constatar as diferentes forças [*Potenzen*] que surgem de maneira simultânea ou sucessiva, e a descrevê-las objetivamente."[298] Mas é uma tarefa árdua, porque uma *força* sempre tende a se esquivar: é difícil constatá-la quando é muito violenta e onipresente, e difícil constatá-la quando é muito virtual ("em potência") e invisível.[299] Essa dupla significação da palavra *potência* – força manifesta e força latente – nada tem de anedótica: ela impõe pelo menos

duas consequências, duas bifurcações que modificam profundamente nossa maneira de conceber a historicidade.

A primeira implica uma *dialética do tempo* – justamente a que tentamos apreender na ideia de *sintoma*. Pela leitura de Burckhardt, essa dialética funciona à maneira de um debate sempre reiniciado entre "latências" [*Latenzen*] e "crises" [*Krisen*]. Não há tempo histórico, de fato, sem um jogo de latências: "(...) desconhecemos completamente o que chamamos de forças latentes [*latente Kräfte*], materiais ou morais, do mundo, e não somos capazes de pressentir os imprevisíveis contágios espirituais que podem transformá-lo subitamente."[300] Essa condição, histórica e coletiva, encontra seu correspondente psíquico e individual no fato de que "no homem, nunca sucede uma única faculdade estar ativa por vez; todas estão sempre ativas juntas, mesmo que uma trabalhe mais debilmente que as outras e atue só no inconsciente [*im Unbewussten*] do indivíduo".[301]

Ora, toda latência procura abrir caminho para a superfície dos eventos: a "crise" [*Krise*] denominaria, em Burckhardt, essa maneira particularmente eficaz que o tempo tem de fazer surgir – por *contratempo*, por sintoma – sua própria potência. Pelo menos dois capítulos das *Considerações sobre a história* são inteiramente dedicados a essa questão.[302] E em toda parte impõe-se a observação dialética da relação, muito difícil de se analisar, entre formas fixas e forças que as fazem vacilar, ou entre forças dominantes e formas que as fazem fracassar:

> Na história, a queda é sempre preparada por uma desintegração interna, um esgotamento. Basta então um pequeno abalo externo para que tudo desmorone. (...) Uma crise que exploda por um motivo qualquer beneficia-se do impulso geral desencadeado por numerosas outras causas; nenhuma das testemunhas é capaz de discernir que força acabará levando a melhor.[303]

* * *

A prática da história, em Burckhardt, equivale a uma análise não de fatos que se sucedem no tempo, mas de uma espécie de *inconsciente do tempo*: suas latências, suas catástrofes. A história warburguiana das imagens parece haver extraído as consequências dessa decisão metodológica: fazer da história uma *sintomatologia* ou até uma *patologia do tempo*, a qual seria um erro reduzirmos a um simples pessimismo moral, ainda que o elemento trágico seja reconhecido nela em toda parte. Foi primeiramente em termos morfológicos e dinâmicos que Burckhardt quis falar das "catástrofes" ou das "doenças" do tempo:

[O historiador deve analisar todas as forças] para passar à análise da influência recíproca, constante e progressiva delas, particularmente a do elemento móvel (a cultura) nos dois poderes estáveis [Estado e religião]. Em seguida, estudaremos os movimentos acelerados do processo histórico (crises e revoluções, rompimentos e reações), e depois o fenômeno de absorção parcial ou intermitente, a fermentação simultânea de todas as outras formas da vida, as rupturas e as reações, para enfim passar ao que poderíamos chamar de ciência das perturbações [*Sturmlehre*: teoria das tempestades]. (...) Tomamos como ponto de partida o único elemento invariável que pôde prestar-se a semelhante estudo: o ser humano, com suas dores, suas ambições e suas obras, tal como ele foi, é e sempre será. Por isso, em certa medida, nossas considerações terão um caráter patológico [*pathologisch*].[304]

Ainda será preciso falar de uma dialética do tempo? Sim, se quisermos entender por esse termo um processo mais tensivo que resolutivo, mais obsidional e sedimentado que linear e orientado. A dialética dos "poderes estáveis" [*Stabiles*] e do "elemento móvel" [*Bewegtes*] terá produzido uma crítica profunda do historicismo: só faz tornar complexos, multiplicar ou desnortear os modelos do tempo que Burckhardt denomina aqui de "crises", "revoluções", "rupturas", "reações", "absorções parciais ou intermitentes", "fermentações", "perturbações"... e a lista seria infindável. Falar de um "inconsciente" [*Unbewusstes*] ou de uma "patologia" é afirmar, além disso, que a dialética em ação demonstra apenas *a impureza e o anacronismo do tempo*. Essa seria a segunda lição, a segunda consequência de uma abordagem morfológica e dinâmica da história: o tempo libera *sintomas* e, com eles, faz os *fantasmas* agirem. O tempo, em Burckhardt, já é um tempo da ideia obsedante, da hibridação, do anacronismo; nessa condição, antecipa diretamente as "sobrevivências" warburguianas.

Assim, Burckhardt fala da cultura ocidental como sendo um domínio ilimitado, "impregnado das tradições de todos os tempos, todos os povos e todas as civilizações".[305] Assim, constata que "não há limites claros" a reconhecer nela, que o "organismo" de toda cultura não passa de um perpétuo "produto em formação", um "processo marcado pela influência dos contrastes e das afinidades". A conclusão é que "na história, tudo é cheio de bastardia [*Bastardtum*], como se esta fosse indispensável à fecundação [*Befruchtung*] dos grandes acontecimentos espirituais".[306]

Ora, essa impureza não é apenas sincrônica: afeta o próprio tempo, seu ritmo, seu desenvolvimento. Burckhardt afirma que não convém contar com períodos, separar a história em "idades da humanidade", mas sim constatar "um número infinito de encarnações sucessivas" que pressupõem "transfor-

mações", e portanto, "imperfeições" – como uma mistura, difícil de analisar, de "destruições" e de algo que convém chamar de "sobrevivências".[307] Burckhardt toca mais de perto na *Nachleben* quando rejeita qualquer periodização hierárquica da história entre *barbárie* e *civilização* – tal como Warburg se recusaria, tempos depois, a fazer uma separação nítida entre Idade Média e Renascimento:

> (...) não nos é possível começar pela *passagem da barbárie para a civilização*. Tanto num caso quanto no outro, as ideias são por demais imprecisas. (...) O emprego dessas palavras, afinal, é uma questão de sentimento pessoal: de minha parte, considero barbárie engaiolar pássaros. Desde o começo, conviria deixar de lado alguns usos que remontam à noite dos tempos e subsistem em estado de fósseis até uma época de alta civilização, por motivos talvez religiosos ou políticos, como alguns sacrifícios humanos. (...) Numerosos elementos culturais, talvez provenientes de algum povo esquecido, continuam a viver inconscientemente [*lebt auch unbewusst weiter*] como uma herança secreta e são transmitidos no próprio sangue da humanidade. Convém sempre levar em conta esse acréscimo inconsciente de patrimônios culturais [*unbewusstes Aufsummieren von Kulturresultaten*], tanto nos povos quanto nos indivíduos. Esse crescimento e essa perda [*Wachsen und Vergehen*] obedecem às leis soberanas e insondáveis da vida [*höhere unergründliche Lebensgesetze*].[308]

Na mesma página, Burckhardt usou a palavra *Weiterleben*, que significa "subsistência" e, já então, "sobrevivência". Estava aberto o caminho para se compreender o que significava *Nachleben* – e, com essa "sobrevida", estava aberto o caminho para se compreender o tempo como esse jogo impuro, tenso, esse debate de latências e violências que podemos chamar, com Warburg, de "vida" [*Leben*] das imagens.

Notas

[1] Cf. Plínio, o Velho, XXXV, p. 7-27 ("Introdução" do tradutor).

[2] Cf. J. von Schlosser, 1924b, p. 140-152 e 221-232. R. Krautheimer, 1929, p. 49-63. G. Tanturli, 1976, p. 275-298. [A expressão em italiano significa *homens ilustres*. (N.T.).]

[3] G. Vasari, 1550-1568, I, p. 41-64.

[4] Cf. G. Didi-Huberman, 1990a, p. 65-103.

[5] M. Foucault, 1966, p. 230.

[6] Cf. C. Justi, 1898. W. Waetzoldt, 1921, I, p. 51-73. W. Ernst, 1984, p. 255-260. H. von Einem, 1986, p. 315-326. H. C. Seeba, 1986, p. 299-323. F. Haskell, 1991, p. 83-99. J.-R. Mantion, 1991, p. 195-216. A. Potts, 1994, p. 8 e *passim*. E. Décultot, 2000.

[7] A. C. Quatremère de Quincy, 1796, p. 103.

[8] J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XII-XXII, onde Winckelmann fustigou os "elogios gerais" dos estetas e os "falsos princípios" dos antiquários que o haviam precedido. Sobre as relações – mais complexas – dessa arqueologia nascente com a prática dos antiquários, cf. A. Momigliano, 1950, p. 67-106; M. Käfer, 1986, p. 46-49; M. Fancelli, 1993; A. Schnapp, 1993, p. 313-333.

[9] Cf. S. Howard, 1990, p. 162-174.

[10] Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, 1994, p. 77-92. M. Espagne, 1995, p. 143-158, que insiste, com razão, no caráter literário ou até linguístico, tanto quanto estético, dessa construção.

[11] É. Pommier, 1994, p. 11 e 22.

[12] A. Potts, 1994, p. 21-22 e 31-32. Ibid., 1982, p. 377-407. Outra abordagem dessa "divisão" é oferecida por W. Davis, 1993, p. 257-265.

[13] Cf. É. Pommier, 194, p. 27-28.

[14] J. J. Winckelmann, 1764, II, p. 515-516.

[15] A. Potts, 1991, p. 11-12.

[16] Ibid., 1994, p. 8 e 50-54.

[17] Cf. H. Vyverberg, 1958.

[18] Cf. P. T. Dechazelle, 1834.

[19] Citado e comentado por H. Dilly, 1979, p. 80.

[20] J. J. Winckelmann, 1764, I, p. XI-XII.

[21] Cf. W. Lepenies, 1986, p. 221-237. É. Pommier, 1994, p. 14-15. B. Vouilloux, 1996, p. 384-397.

[22] Cf. P. Aubenque, 1962, p. 460-476.

[23] J. J. Winckelmann, 174, I, p. XI.

[24] É. Pommier, 1994, p. 12.

[25] Cf. A. Potts, 1994, p. 33-46.

[26] J. G. Herder, 1778, p. 37 e 42.

[27] Ibid., p. 42 e 47.

[28] Ibid., p. 48. Sobre o ensaio de Herder, cf. H. C. Seeba, 1985, p. 50-72. Sobre os aspectos especulativos do conceito winckelmanniano de história, cf. ibid., 1986, p. 299, 323.

[29] Cf. J. Erichsen, 1980. A. Potts, 1994, p. 145-181.

[30] Cf. M. Embach, 1989, p. 97-113.

[31] J. J. Winckelmann, 1764, I, p. 342-343.

[32] Ibid., 1755, p. 22-33.

[33] Ibid., p. 15-21. A expressão "bom gosto" dá ao livro suas primeiríssimas palavras.

[34] Ibid., p. 36.

[35] Ibid., 1764, I, p. 415-416. A continuação do texto (p. 416-434) é dedicada à "decência das figuras" – sobretudo das dançarinas – e a uma crítica às "paixões violentas".

[36] J. J. Winckelmann, 1764, II, p. 515-516.

[37] A. Potts, 1991, p. 11-12.

[38] M. Fried, 1986, p. 87-97.

[39] J. J. Winckelmann, 1764, II, p. 516.

[40] Id., 1755, p. 16.

[41] Cf. G. Didi-Huberman, 1990a, p. 89-94.

[42] J. G. Herder, 1778, p. 42.

[43] A. Warburg, 1906, p. 125-135 (trad., p. 159-166).

[44] Cf. G. Didi-Huberman, 1994, p. 405-432. Id., 1996c, p. 145-163. Id., 1998b, p. 7-20.

[45] E. Cassirer, 1929a, p. 53-59. E. Panofsky, 1929, p. 248-251. W. Waetzold, 1930, p. 197-200.

[46] Cf. W. S. Heckscher, 1967, p. 253-280. U. Kultermann, 1993, p. 211-216. G. Bazin, 1986, p. 215-216 (que dedica quarenta linhas a Warburg nas 650 páginas de seu livro). Sobre a sorte crítica – melhor – de Warburg na Itália, cf. G. Agosti, 1985, p. 39-50.

[47] G. Pasquali, 1930, p. 484.

[48] E. H. Gombrich, 1970, p. 8-10. A biografia mais "pessoal" de F. Cernia Slovin, 1995, é pouco confiável.

[49] E. Wind, 1971, p. 106-113.

[50] Cf. M. Warnke, 1994, p. 126.

[51] Cf. F. Saxl, 1944, p. 325-338. No projeto inicial dos *Gesammelte Schriften*, em 1932, Saxl havia imaginado publicar o catálogo da biblioteca como uma "obra" totalmente da autoria de Warburg.

[52] E. H. Gombrich, 1970, p. 3.

[53] A. Warburg, 1912, p. 178 (trad. p. 203).

[54] E. H. Gombrich, 1970, p. 67-68.

[55] A. Warburg, *Tagebuch*, 24 de novembro de 1906 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 14).

[56] E. H. Gombrich, 1970, p. 16-17.

[57] Cf. E. Panofsky, 1953, p. 321-346. C. Eisler, 1969, p. 544-629.

[58] R. Klein, 1970, p. 224.

[59] G. Agamben, 1984, p. 9-43.

[60] Cf. G. Bing, 1960, p. 101. Id., 1965, p. 300. Id., 1966, p. IX-XXXI.

[61] Para uma bibliografia exaustiva, cf. D. Wuttke, 1998.

[62] Cf. D. Wuttke, 1977. M. Warnke, 1980a, p. 113-186. C. H. Landauer, 1981, p. 67-71. H. Bredekamp, 1991, p. 1-6.

[63] C. G. Bing, 1965, p. 300-301: "[Warburg] é obscurecido pelo tamanho do legado." Uma "sociologia" da escola warburguiana, muito pouco convincente, foi tentada por G. Vestuti, 1994.

[64] Cf. G. Ginzburg, 1966, p. 39-96. E. Castelnuovo, 1977, p. 7-9. J. Bialostocki, 1981, p. 25-43. M. Podro, 1982, p. 158-168. P. Burke, 1991, p. 39-44.

[65] Cf. G. Syamken, 1980, p. 15-26.

[66] Cf. E. Pinto, 1987, p. 91-107. Id., 1990, p. 11-14. O autor acrescenta – sempre de forma equivocada – que Warburg "passou alegremente por cima da modernidade, sem lhe dirigir um só olhar" (p. 10).

[67] Ibid., p. 12. Id., 1992, p. 27-42.

[68] Cf. M. Iversen, 1991, p. 281-287. Id., 1993, p. 541-553.

[69] E. H. Gombrich, 1970, p. vii (prefácio à edição de 1986).

[70] A. Warburg, carta de 3 de agosto de 1888 (citada em ibid.,,p. 39-40).

[71] Id., 1923b, p. 254.

[72] Id., carta a Adolph Goldschmidt, agosto de 1903 (citada em ibid., p. 111 e 143).

[73] Cf. A. M. Meyer, 1988, p. 445-452. R. Chernow, 1993, p. 60-61, 121-123, 194-195, 204-205, 286-288. B. Roeck, 1997. Sobre a história da família Warburg, cf. também D. Farrer, 1974, J. Attali, 1985, e *Warburg*, 1988.

[74] Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 37-38 e 55-56.

[75] Ibid., p. 27-31.

[76] Ibid., p. 27 e 38-40.

[77] Cf. H. Janitschek, 1877, 1879 (onde são estudadas as condições da comandita e do mecenato, p. 1-27 e 73-99) e 1892.

[78] Cf. A. Schmarsow, 1886, 1921 e 1923.

[79] Id., 1899, p. 57-79 ("Mimik und Plastik"), 1907a, 1907b e 1929.

[80] Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 55-56. A visão oferecida por Gombrich sobre a formação intelectual de Warburg foi criticada e complementada por E. Wind, 1971, p. 112-115, e por F. Gilbert, 1972, p. 381-391 (que destacou a influência de Dilthey).

[81] A. Warburg, *Tagebuch*, 12 de janeiro de 1897 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 95).

[82] A. Warburg, 1912, p. 185 (trad. p. 215).

[83] Ibid., p. 185 (trad. p. 215).

[84] Id., 1902a, p. 90 (trad. p. 125). Id., 1907b, p. 137-163 (trad. p. 167-196).

[85] Id., 1902a, p. 69 (trad. p. 106).

[86] Cf. F. Saxl, 1930b, p. 331-334. Id., 1944, p. 325-338. C. H. Landauer, 1984. S. Settis, 1985, p. 122-173. H. Dilly, 1991, p. 125-140. T. von Stockhausen, 1992. C. Brosius, 1993. M. Diers (org.), 1995. R. Drommert, 1995, p. 14-18. N. Mann, 1995, p. 210-227. Sobre o papel – considerável – de Fritz Saxl, cf. G. Bing, 1957, p. 1-46.

[87] Cf. A. Blunt, 1938, não paginado.

[88] F. Saxl, 1923, p. 9-10.

[89] S. Settis, 1985, p. 128-163. A evolução da própria classificação aparece como um jogo de permutações entre os conceitos de imagem (*Bild*), palavra (*Wort*), ação (*Handlung*) e orientação (*Orientierung*).

[90] Cf. M. Jesinghausen-Lauster, 1985. D. Wuttke (org.), 1989.

[91] E. Cassirer, 1929a, p. 54.

[92] A. Warburg, 1923b, p. 254.

[93] Id., 1923c. Cf. F. Saxl, 1929-1930, p. 325-330. A. Dal Lago, 1984, p. 67-91. C. Naber, 1988, p. 88-97. P. Burke, 1991, p. 39-44. K. Forster, 1991, p. 11-37. Id., 1996, p. 5-24. S. Settis, 1993, p. 139-158. F. Janshen, 1993, p. 87-112. S. Weigel, 1995, p. 135-153. P.-A. Michaud, 1998a, p. 169-223.

[94] Cf. P.-A. Michaud, 1998a, fig. 66, 68, 70 e 80-83.

[95] Cf. P. Burke, 1991, p. 41.

[96] Cf. S. Weigel, 1995, p. 135-153.

[97] Cf. A. Dal Lago, 1984, p. 84-86.

[98] Cf. G. Bing, 1960, p. 106.

[99] Cf. A. Dal Lago, 1984, p. 67-91. Y. Maikuma, 1985, p. 6-55. K. Forster, 1996, p. 5-24.

[100] Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 28-30. M. M. Sassi, 1982, p. 65-91. Warburg cita Usener até em seus trabalhos dos anos 1920: cf. A. Warburg, 1920, p. 268 (trad. p. 286).

[101] Cf. H. Usener, 1882, 1887, 1889, 1896, 1904, 1912-1913. Sobre Usener, cf. notadamente R. Bodei, 1982, p. 23-42. A. Momigliano, 1982, p. 33-48. Id., 1984, p. 233-244.

[102] Cf. W. Wundt, 1908, p. 3-109 (arte e psicologia da *Phantasie*). Id., 1910, p. 78-321 (imagem e animismo). C. M. Schneider, 1990.

[103] Cf. L. Lévy-Bruhl, 1910, p. 68-110 (a "lei de participação") e 352-422 (sobrevivência dos mortos). Id., 1922, p. 17-46 (lógica primitiva). Id., 1927, p. 291-327.

[104] Cf., notadamente, P. Francastel, 1945.

[105] Cf. M. Mauss, 1898, 1900, 1904, 1905.

[106] J.-P. Vernant, 1975, p. 5-34. M. Detienne, 1981. Cf. R. Di Donato, 1982, p. 213-228.

[107] Cf. G. Didi-Huberman, 1998b, p. 7-10.

[108] J. Le Goff, 1983, p. ii e xxvii. Para uma leitura paralela de Marc Bloch e Aby Warburg, cf. U. Raulff, 1991a, p. 167-178.

[109] Cf. J. L. Goff, 1985, p. i-xxi.

[110] A. Warburg, 1901 (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 153).

[111] Esse aspecto onipresente dos trabalhos de Warburg permaneceu desconhecido na França, tanto pelos historiadores da arte interessados na relação entre pintura, gesto e representação teatral (cf. P. Francastel, 1965, p. 201-281; id., 1967, p. 265-312; A. Chastel, 1987, p. 9-16) quanto pelos semióticos, ou pelos historiadores que trabalham com a própria questão do *páthos* e do gesto (cf. J.-C. Schmitt, 1990; A. J. Greimas e J. Fontanille, 1991). Em contrapartida, esse aspecto não era ignorado por J. Huizinga, 1929, p. 17-76.

[112] A. Warburg, 1920, p. 201 (trad. p. 249). Destacamos o esboço que Warburg fez de uma *História das religiões*, citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 71-72. Sobre as publicações da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* dedicadas à história das religiões, cf. R. Kany, 1989.

[113] A. Warburg, 1902a, p. 65-102 (trad. p. 101-135). Cf. G. Didi-Huberman, 1994, p. 383-432.

[114] Cf. E. Wind, 1934, p. v, onde já se diz que esse termo é mais ou menos "intraduzível" em inglês. Cf. D. Wuttke, 1993, p. 1-30.

[115] E. Wind, 1931, p. 25.

[116] Cf. A. Warburg, 1932, II, p. 670-673 (entrada *Nachleben der Antike* no índice remissivo, a mais longa de todo o livro). Cf. H. Meier, R. Newald e E. Wind (dir.), 1934.

[117] Cf. G. Didi-Huberman, 1998c, p. 138-162.

[118] J. von Schlosser, 1911, p. 10 (trad. p. 8). Cf. A. Warburg, 1927a, p. 38 e *passim*.

[119] F. Saxl, 1929-1930, p. 326.

[120] E. H. Gombrich, 1970, p. 16. K. W. Forster, 1996, p. 6, simplesmente ignora Tylor na "cultura etnológica" de Warburg.

[121] Cf. M. Panoff, 1996, p. 4.363.

[122] C. Lévi-Strauss, 1949, p. 3-33.

[123] E. B. Tylor, 1871, I, p. 13 e 23-62 (trad. I, p. 17 e 29-80).

[124] Ibid., I, p. 143 (trad. I, p. 187).

[125] Ibid., I, p. 14-16 (trad. I, p. 18-21). Cf. id., 1881, p. 373-400, onde Tylor interroga as ideias de "tradição" e "difusão". A primeira definição articulada de *survival* foi oferecida por Tylor em 1865: "(...) *the 'standing over' (superstitio) of old habits into the midst of a new changed state of things*" [a "observância" de antigos hábitos em meio a uma situação nova e modificada]. Id., 1865, p. 218.

[126] Id., 1861. Um índice de todos esses assuntos é fornecido, em duas colunas, em ibid., p. 340-344.

[127] Ibid., p. 47-54 e 85-89. Esse anacronismo é particularmente sensível no sistema de ilustrações do livro (cf., em especial, p. 110-111, 220-221 e 236).

[128] Id., 1871, I, p. 16 (trad. I, p. 20-21).

[129] Cf. a obra contemporânea de G. Semper, 1878-1879.

[130] E. B. Tylor, 1871, I, p. 64 (trad. I, p. 82).

[131] Ibid., I, p. 63 (trad. I, p. 81).

[132] Ibid., I, p. 63-100 (trad. I, p. 81-130).

[133] Ibid., I, p. 64-65 (trad. I, p. 83).

[134] Ibid., I, p. 101-144 (trad. I, p. 131-188).

[135] A. Warburg, 1912 e 1920.

[136] E. B. Tylor, 1871, II, p. 1-327 (trad. II, p. 1-466).

[137] Ibid., I, p. 145-217 (trad. I, p. 189-276).

[138] Ibid., I, p. 42 (trad. I, p. 185). Cf. id., 1874, p. 137-158.

[139] Id., 1869a, p. 83-93. Id., 1869b, p. 522-535. Cf. M. T. Hodgen, 1936, p. 67-107.

[140] A. Warburg, 1920, p. 199-303 (trad. p. 245-294).

[141] Cf., por exemplo, S. A. Cook, 1913, p. 375-412. A. Weigall, 1928. P. Saintyves, 1930. G. J. Laing, 1931. Sobre a fortuna crítica da *survival* tyloriana, cf. M. T. Hodgen, 1936, p. 108-139.

[142] Cf., por exemplo, L. C. G. Clarke, 1934, p. 41-47. A. Leroi-Gourhan, 1943, p. 9-113.

[143] Cf. M. T. Hodgen, 1936, p. 140-174.

[144] M. Mauss, 1923-1924, p. 228-257.

[145] Ibid., p. 228.

[146] Id., 1903, p. 372.

[147] Id., 1913, p. 155.

[148] Id., 1925, p. 522-523.

[149] C. Lévi-Strauss, 1949, p. 6.

[150] Ibid., p. 7.

[151] Ibid., p. 9 e 25.

[152] Ibid., p. 7 e 13-14.

[153] Id., 1952, p. 114-115: "Um povo primitivo não é um povo sem história, embora o desenrolar desta muitas vezes nos escape. (...) a história desses povos nos é totalmente desconhecida e, em razão da falta ou da pobreza das tradições orais e dos vestígios arqueológicos, fica para sempre fora de alcance. Nem por isso podemos concluir que não exista."

[154] E. B. Tylor, 1865, p. 150-190.

[155] Cf. M. T. Hodgen, 1936, p. 36-66.

[156] E. B. Tylor, 1871, I, p. vii-viii (prefácio de 1873) (trad. I, p. x-xi). Cf. R. H. Lowie, 1937, p. 68-85.

[157] Cf. M. T. Hodgen, 1936, p. 40, e sobretudo J. Leopold, 1980, p. 49-50 e *passim*.

[158] Cf. M. Panoff, 1996, p. 4.364-4.365.

[159] E. H. Gombrich, 1970, p. 68, 168, 185, 321 e *passim*.

[160] Id., 1994b, p. 635-649.

[161] Cf. G. Canguilhem, 1977, p. 106.

[162] Cf. P. Tort, 1983, p. 166-197 e *passim* (que opõe as vias científicas da evolução biológica ao desvirtuamento ideológico do evolucionismo spenceriano). Id., 1992, p. 13-46.

[163] Id., 1992, p. 13: "A seleção natural seleciona a civilização, que se opõe à seleção natural." D. Becquemont, 1996, p. 4.173-4.175.

[164] Cf. H. Spencer, 1873.

[165] Cf. N. Eldredge e S. M. Stanley (orgs.), 1984.

[166] Cf. C. Devillers, 1996a, p. 1.710-1.713.

[167] Cf. P. Tort, 1996a, p. 1594-1597. Id., 1996b, p. 3.677.

[168] Cf. M. Delsol e J. Flatin, 1996, p. 1.714-1.717.

[169] Cf. C. Devillers, 1996b, p. 2.215-2.217, que dá o exemplo do axolotle (o qual, permanecendo durante a vida inteira como larva capaz de se reproduzir, é, ao mesmo tempo, criança e adulto) e fala de ritmos diferenciados, acelerações ou retardamentos do desenvolvimento, que são alternadamente denominados "neotenias", "progêneses", "peramorfoses", "hipermorfoses" etc. Cf. igualmente K. J. McNamara, 1982, p. 130-142.

[170] Cf. M. Delsol, 1996, p. 3.042-3.044.

[171] A. Warburg, 1920, p. 253 (trad. p. 277).

[172] Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 68-71.

[173] Cf. C. F. Harrold, 1934, p. 151-179.

[174] T. Carlyle, 1833-1834, p. 37-40. A epígrafe desse livro é uma célebre passagem de Goethe sobre o tempo: "O tempo é minha herança, meu campo é o tempo" [*Die Zeit ist mein Vermächtniss, mein Acker ist die Zeit*]. Id., 1829, p. 56-82. Id., 1830, p. 83-95. Id., 1833, p. 167-176. Cf. A. J. La Valley, 1968, p. 183-235. J. D. Rosenberg, 1985.

[175] W. Dilthey, 1890, p. 507-527.

[176] Cf. F. Gilbert, 1972, p. 381-391. Warburg pôde ler Dilthey nos *Festschrift Eduard Zeller* (1887), ao lado de Vischer e Usener.

[177] E. H. Gombrich, 1970, p. 309-311.

[178] A. Warburg, 1893, p. 11-63 (trad. p. 47-100).

[179] J. Michelet, 1855, p. 34-35. Cf. L. Febvre, 1950, p. 717-729.

[180] H. Thode, 1885. Sobre a historiografia do conceito de Renascimento na Alemanha, cf. J. Huizinga, 1920, p. 243-287. R. Kaufmann, 1932. S. Vietta (org.), 1994. W. K. Ferguson, 1948, p. 167-230. Id., 1963.

[181] A. Warburg, 1932, II, p. 679 (entrada "Burckhardt" no índice remissivo).

[182] Id., 1902a, p. 70-71 (trad. p. 106-107).

[183] Ibid., p. 67 (trad. p. 103).

[184] Ibid., p. 67 (trad. p. 103). Cf. J. Burckhardt, 1874-1897.

[185] H. Wölfflin, 1941, p. 175 e 189-200. Sobre as relações entre Warburg e Wölfflin, cf. M. Warnke, 1991, p. 79-86. A. Neumeyer, 1971, p. 35.

[186] Cf. A. Warburg, 1902b, p. 103 (trad. p. 139). Desde 1892, Warburg havia submetido seu trabalho sobre Botticelli ao "mestre de Basileia", que o qualificou de "*schöne Arbeit*" [belo trabalho]. Cf. W. Kaegi, 1933, p. 283-293.

[187] Cf. E. H. Gombrich, 1970, p. 145.

[188] J. Burckhardt, 1860. Cf. W. Kaegi, 1956, p. 645-769. E. M. Janssen, 1970. A. Buck 1987, p. 7-34. Id., 1989, p., 25-36. Id., 1990, p. 5-12. M. Ghelardi, 1991, p. XI-XXIV e 211-222. P. Ganz, 1994, p. 37-78.

[189] Cf. H. Baron, 1960, p. 207-222. Id., 1960-1973, p. 155-181. A. Sapori, 1963, p. 363-376. R. Klein, 1970, p. 204-223.

[190] Cf. P. O. Kristeller, 1961, p. 29. D. Hay, 1982, p. 1. G. Braden e W. Kerrigan, 1989, p. 3-35. F. Jaeger, 1994, p. 116-134.

[191] Cf. W. Rehm, 1929, p. 296-328. G. Ükermann, 1985, p. 42-126. G. Goebel-Schilling, 1990, p. 78-88. J. B. Bullen, 1994.

[192] J. Burckhardt, 1860, I, p. 197-245.

[193] Ibid., I, p. 228-245.

[194] Cf. É. Gebhart, 1887, p. 66.

[195] Cf. H. White, 1973, p. 230-244 e 263.

[196] Cf. P. W. Krüger, 1930. A. Momigliano, 1955, p. 283-298. M. A. Holly, 1988, p. 47-73 (reproduzido com algumas modificações em id., 1996, p. 29-63). J. Lefebvre, 1989, p. 129-152. J. Nurdin, 1992, p. 129-135.

[197] J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2 e 5-6.

[198] Cf. G. Didi-Huberman, 2000, p. 85-155.

[199] J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2.

[200] Id., 1860, III, p. 142-191.

[201] R. Klein, 1970, p. 219.

[202] J. Burckhardt, 1860, II, p. 11-169.

[203] Ibid., II, p. 11-12.

[204] Ibid., II, p. 13.

[205] Citado por M. Ghelardi, 1991, p. 129.

[206] J. Burckhardt, 1865-1885, p. 2.

[207] Citado por M. Ghelardi, 1991, p. XVI.

[208] Cf. G. Boehm, 1991, p. 73-81.

[209] A. Warburg, 1920, p. 208-209 (trad. p. 255).

[210] Id., 1906, p. 127 (trad. p. 163).

[211] Id., 1902a, p. 74 (trad. p. 110).

[212] Cf. A. Dal Lago, 1984, p. 73-79, que rejeita as posições de E. H. Gombrich, 1969, p. 24-59.

[213] F. Saxl, 1920, p. 1-4. Id., 1922, p. 220-272.

[214] J. Mesnil, 1926, p. 237.

[215] F. Saxl (org.), 1921-1932. A mesma observação deve ser feita a propósito dos 21 volumes dos *Studien der Bibliothek Warburg*, publicados entre 1922 e 1932.

[216] H. Meier, R. Newald e E. Wind (orgs.), 1934.

[217] W. Herbst, 1852.

[218] E. H. Gombrich, 1970, p. 49-50. Cf. A. Springer, 1867 (Warburg utilizava a segunda edição, de 1886), que Eugène Müntz, na França, comentou da seguinte maneira: "(...) um dos mestres da história da arte, o sr. Antoine Springer, professor da Universidade de Leipzig, mostra-nos a Antiguidade como que sobrevivendo (é esse o sentido da palavra *Nachleben*) através da Idade Média." E. Müntz, 1887, p. 631.

[219] Cf. G. Dehio, 1895. L. Friedländer, 1897, p. 210-240 e 370-401. E. Jaeschke, 1900. H. Semper, 1906. P. Cauer, 1911. R. W. Livingstone, 1912.

[220] A. Warburg, 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 238).

[221] Cf. A. Warburg, 1912, p. 178 (trad. p. 205).

[222] J. Michelet, 1855, p. 36.

[223] A. Warburg, 1920, p. 201 (trad. p. 249).

[224] A. Warburg, 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 229-238).

[225] Id., 1912, p. 178-190 (trad. p. 205-213).

[226] Id., 1932, II, p. 670-673 (índice remissivo, entrada "*Antike, Nachleben*").

[227] Id., 1920, p. 259-260 e 267 (trad. p. 281 e 285-286).

[228] Id., 1926a (citado por E. H. Gombrich, 1970, p. 313-314).

[229] Id., 1914, p. 173 (trad. p. 223).

[230] Id., 1893, p. 13 (trad. p. 49).

[231] Id., 1920, p. 209 (trad. p. 255).

[232] Id., 1912, p. 185 (trad. p. 215).

[233] Id., 1928-1929, p. 3.

[234] Id., carta a seu irmão Max, 30 de junho de 1900 (citada por E. H. Gombrich, 1970, p. 129).

[235] Cf. G. Didi-Huberman, 1994, p. 383-432.

[236] Cf. I. Ragusa, 1951. S. Contarini, 1992, p. 91, que cita uma formulação muito warburguiana de André Jolles sobre o Renascimento, que teria tido "seu berço num túmulo".

[237] C. Darwin, 1859, p. 212-213.

[238] J. von Schlosser, 1924a, p. 36.

[239] Cf. G. Didi-Huberman, 1998c, p. 138-162.

[240] J. von Schlosser, 1911, p. 9-11 e 119-121 (trad. p. 7-9 e 171-172).

[241] Ibid., p. 10 (trad. p. 8). Id., 1894, p. 9-43.

[242] E. Wind, 1934, p. VIII.

[243] Ibid., p. VII.

[244] G. Bing, 1965, p. 301-302 e 310.

[245] Cf. G. Didi-Huberman, 2000, p. 85-155.

[246] E. H. Gombrich, 1970, p. 307-324.

[247] Ibid., p. 16. Id., 1994a, p. 48, onde a pergunta warburguiana *Was bedeutet das Nachleben der Antike?* [O que significa a sobrevivência da Antiguidade?] é assim traduzida: "Como devemos interpretar as revivescências contínuas de elementos da cultura antiga na civilização ocidental?"

[248] Id., 1961, p. 122-128.

[249] A. Goldschmidt, 1921-1922, p. 40-50.

[250] J. Seznec, 1940, p. 9 e 11. Cf. igualmente F. von Bezold, 1922. A Frey-Sallmann, 1931.

[251] Cf. F. Saxl, 1947, p. 1-12. Id., 1948, p. 345-357. J. Bialostocki, 1965, p. 101-114.

[252] Cf. R. Jullian, 1931, p. 131-140 e 217-228. W. S. Heckscher, 1937, p. 204-220. M. Greenhalgh, 1989. N. Gramaccini, 1996.

[253] Cf. R. Newald, 1931, p. 1-144. Id., 1960. J. Adhémar, 1939. W. S. Heckscher, 1963.

[254] Cf. F. Saxl, 1935, 1938, 1938-1939. K. Weitzmann, 1960, p. 45-68. Id., 1978, p. 71-85. H. Keller, 1970. J. Bialostocki, 1973, p. 7-32. P. C. Claussen, 1977, p. 11-27. R. Hammerstein, 1980.

[255] Cf. O. Immisch, 1919. A. von Salis, 1947. F. G. von Klemperer, 1980. H. Lloyd-Jones, 1982.

[256] Cf. N. Dacos, 1973, p. 725-746. C. Cieri Via, 1986, p. 5-10. S. Howard, 1990. R. Recht (org.), 1992.

[257] E. H. Gombrich, 1970, p. 316-317.

[258] E. Panofsky, 1921-1922, p. 201-254.

[259] Ibid., p. 202-204 e 230-231.

[260] Id., 1929, p. 250.

[261] Cf. F. Saxl, 1920, p. 1-4. Id., 1922, p. 220-272. Entre esses dois artigos, o *rinascimento* já dá lugar à *Nachleben*.

[262] Mas destacamos E. Panofsky e F. Saxl, 1926, p. 177-181. E. Panofsky, 1928, p. 31-34.

[263] E. Panofsky e F. Saxl, 1933, p. 228 (trad. p. 7-8).

[264] Ibid., p. 229 (trad. p. 12).

[265] Ibid., p. 240 e 263-268 (trad. p. 39 e 91-96), afirmação feita contrariando as indicações expressas de A. Warburg, 1912, p. 182 (trad. p. 211): "Na verdade, não faltou aqui à Idade Média, como se diz, uma vontade arqueológica de fidelidade formal."

[266] E. Panofsky e F. Saxl, 1933, p. 268 (trad. p. 97).

[267] Ibid., p. 276-278 (trad. p. 107-113).

[268] Ibid., p. 235 (trad. p. 24).

[269] E. Panofsky, 1944, p. 201-236.

[270] Id., 1960, p. 42-113 (trad. p. 53-95).

[271] Id., 1939, p. 26-54 (trad. p. 13-45).

[272] E. Panofsky, 1960, p. 8-9 e 31 (trad. p. 18 e 31).

[273] Ibid., p. 104-108 (trad. p. 88-91).

[274] Ibid., p. 53 (trad. p. 58).

[275] Ibid., p. 113 (trad. p. 94-95).

[276] Cf. F. Saxl, 1936, p. 197-222.

[277] E. Panofsky, 1931, p. 223 e 227.

[278] Ibid., p. 228-233.

[279] A. Warburg, 1893, p. 33 (trad. p. 77, modificada).

[280] É. Gebhart, 1887, p. 4.

[281] Cf. P. Burke, 1986, p. 187-196. S. K. Cohn, 1995, p. 217-234.

[282] J. Burckhardt, 1868-1871, p. 4 e 24-25 (trad. p. 1-2 e 17).

[283] Cf. K. Joël, 1918. K. Löwith, 1928, p. 9-38. Id., 1936, p. 39-361. A. Janner, 1948, p. 3-58. J. Ernst, 1954, p. 323-341. E. Heftrich, 1967. H. Fuhrmann, 1991, p. 23-38. I. Siebert, 1991.

[284] J. Burckhardt, 1868-1871, p. 5 e 66 (trad. p. 2 e 48).

[285] Ibid., p. 6-7 e 12 (trad. p. 3-4 e 8).

[286] Cf. R. Winners, 1929, p. 33-48. J. Grosse, 1997.

[287] J. Burckhardt, 1868-1871, p. 3 (trad. p. 1).

[288] Ibid., p. 7 (trad. p. 4).

[289] Id., 1818-1897, I, p. 208 (carta a Karl Fresenius, 19 de junho de 1842).

[290] Cf. M. Ghelardi, 1991, p. 115-125. Y. Boerlin-Brodbeck, 1994. W. Schlink, 1997, p. 21-53.

[291] Cf. P. Lacoue-Labarthe, 1998, p. 5-9.

[292] Cf. W. Kaegi, 1956, p. 49-152. K. Berger, 1960, p. 38-44. H. e H. Schlaffer, 1975, p. 72-111. G. Boehm, 1991, p. 76-81. I. Siebert, 1991, p. 37-71 e 153-236. M. Sitt, 1992. Id., 1994, p. 227-242. J. R. Hinde, 1994, p. 119-123. Id., 1996, p. 107-123.

[293] J. Burckhardt, 1818-1897, I, p. 204-209 (cartas a Willibald Beyschlag e a Karl Fresenius, 14 e 19 de junho de 1842).

[294] Ibid., II, p. 99 (carta a Hermann Schauenburg, 10 de junho de 1844).

[295] Cf. A. Warburg, 1929d.

[296] J. Burckhardt, 1868-1871, p. 9 (trad. p. 5, modificada).

[297] Ibid., p. 8 (trad. p. 5).

[298] Id., 1865-1885, p. 70.

[299] Ibid., p. 60. Cf. H. Ritzenhofen, 1979. E. Schulin, 1994, p. 87-100.

[300] J. Burckhardt, 1868-1871, p. 14 (trad. p. 9-10).

[301] Ibid., p. 60 (trad. p. 43, modificada).

[302] Ibid., p. 157-206 e 249-271 (trad. p. 121-157 e 191-206).

[303] Ibid., p. 26 e 170 (trad. p. 18 e 130).

[304] Ibid., p. 3 e 5-6 (trad. p. 1 e 3).

[305] Ibid., p. 68 (trad. p. 50).

[306] Ibid., p. 25-26 (trad. p. 17-18).

[307] Id., 1865-1885, p. 2-3 (onde Burckhardt fala em "destruições não totais").

[308] Ibid., p. 3-4. Id., 1868-1871, p. 58 (trad. p. 42, modificada).